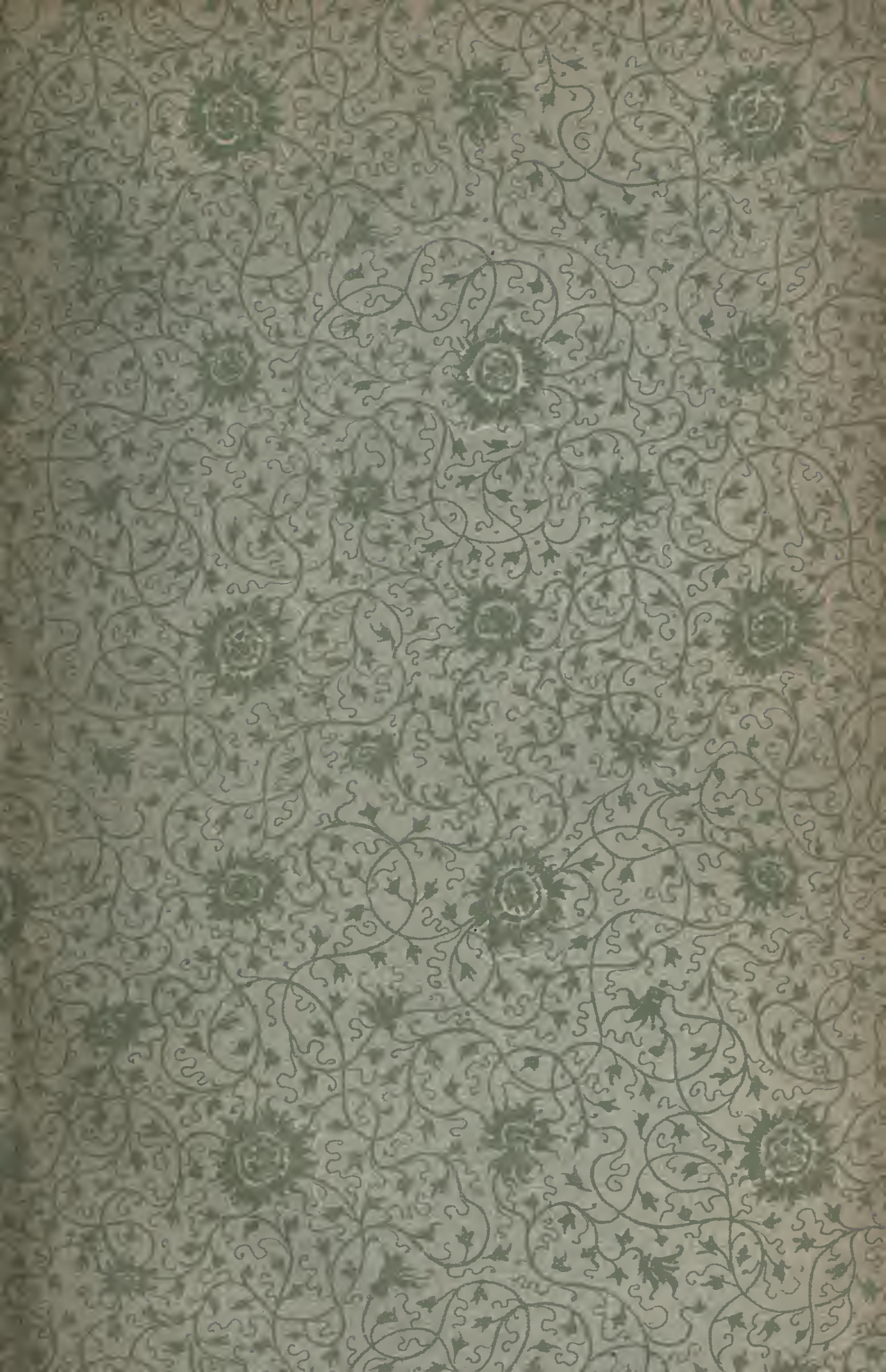




RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

DELLA LETTERATURA ITALIANA

FONDATA DA A. D' ANCONA

DIRETTA DA FRANCESCO FLAMINI

ANNO XXIII. — 1915

NUOVA SERIE, VOL. V.

PISA
TIPOGRAFIA EDITRICE CAV. F. MARIOTTI
Piazza dei Cavalieri, 5

1915



INDICE DELL' ANNO XXIII

(N. S., Vol. V)

Recensioni

Comunicazioni

Varietà e polemiche

Questioni generali e teoriche

Notiziario

I nostri morti



RASSEGNA BIBLIOGRAFICA
DELLA LETTERATURA ITALIANA

PERIODICO FONDATO DA A. D' ANCONA

DIRETTO DA FRANCESCO FLAMINI

N.ª Serie, Vol. V. *Redattori:* A. Della Torre, V. Osimo, C. Pellegrini

Anno XXIII Firenze, Gennaio-Febbraio 1915 Num. 1-2

Abbonamento annuo { per l'Italia . . Lire 8 / per l'Estero . . » 9 } Un num. separato: Cent. 80

Ruggiero Palmieri. — *Appunti per servire alla biografia di Chiaro Davanzati.* — Estr. dal vol. 38 della *Zeitschrift für rom. Phil.*, Halle a S., Niemeyer, 1914.

Il prof. Palmieri prosegue ne' suoi utili studi su Chiaro Davanzati; e, dopo essersi occupato della poesia politica e della metrica di questo singolare dugentista,[1] mira adesso a determinarne « la personalità storica e a raggruppare intorno ad essa quelle poche notizie che per ventura si sono salvate dal naufragio del tempo ».

Comprovata, sulla scorta d'atti privati sincroni, l'esistenza in Firenze della famiglia Davanzati sin dalla fine del secolo XII,[2] si ferma a studiare quale dei due omonimi *Clarus f. Davanzati,* che compariscono per la prima volta, entrambi Pavesari d'Oltrarno, nel « Libro di Montaperti », sia da identificare a preferenza col rimatore. E discorde anch' egli dal

[1] Vedasi la mia recensione in questa *Rassegna,* fasc. 1-2 del 1914.

[2] Posteriore al sec. XII, ma non trascurabile, è la notizia che un Davanzati apparteneva nel 1254 ai Consoli dell' Arte di Calimala (cfr. G. Filippi, *L'arte dei mercanti di Calimala* ecc., Torino, 1889, p. 189), secondo che il Palmieri stesso mi comunica cortesemente.

Novati, che ritenne tale un *Clarus f. Davanzati populi Sancte Marie sopr'Arno,*[1] vien rincalzando invece di buone argomentazioni la tesi piú recente di Santorre Debenedetti,[2] che riconobbe il rimatore in *Clarus f. Davanzati Bombakai populi S. Frediani.*[3]

Il primo, giusta un documento edito dal Novati medesimo, era già morto nel 1280: l'altro sopravvisse di molto. Che a costui vada ascritto il copioso canzoniere rimastoci, sembra in verità probabilissimo, quando si consideri che la complessa produzione poetica del Davanzati, se in una parte s'uniforma ai caratteri tipici dell'arte guittoniana, in un'altra (e verosimilmente posteriore) « si libera dal modello del maestro, gli si contrappone per alcune idee, e segue piú spedito una via sua propria ».[4] Evoluzione questa, che davvero, nel caso specifico, mi par difficile trovi ragion d'essere soddisfacente in un impulso inatteso di genialità nativa; dacché l'arte di Chiaro si presenta, anzi, essenzialmente ecclettica ed imitatrice: mentre può assai bene giustificarsi, ammettendo anche sul suo spirito, come su quello d'altri contemporanei, l'efficacia impellente del trascorrere degli anni e delle mutate tendenze estetiche dominanti in Toscana. E solo dopo il terz'ultimo decennio del secolo XIII, già scomparso

[1] *Giorn. Stor. d. Letteratura It.,* vol. V, 1885, pp. 402-407.

[2] *Nuovi studi sulla Giuntina di Rime Antiche* (Città di Castello, Lapi, 1912), pp. 15-16.

[3] C. Paoli, *Il Libro di Montaperti* (Firenze, Vieusseux, 1889), p. 17.

[4] Un siffatto svolgimento, in periodi cronologicamente distinti e successivi, della produzione poetica del Davanzati, oltre che dal Palmieri, fu ammesso da quanti critici ebbero occasione d'intrattenersi di proposito sul tema. Solo il De Lollis *(Giorn. Stor. d. Lett. It.,* Suppl. 1.°, p. 116) è indotto ad attenuare di molto la portata d'un tale rilievo, senza però disconoscere qualche derivazione del Davanzati dal Guinizelli. Il Bertoni, a sua volta, distingue tre fasi nella sua evoluzione poetica, e consente che, nell'ultima di esse, egli si dimostri « sotto l'influsso del Guinicelli e della nuova poesia »; ma non sa rappresentarselo « cosí guittoniano ancora, a malgrado di qualche fresco e originale componimento, nel pieno periodo dello *stil nuovo* a Firenze » *(Il Duecento,* pp. 97-99). Perciò propende a identificarlo col Chiaro di S. Maria sopr'Arno. È ovvio rispondere, che, ritenendolo sopravvissuto al 1280, non si vuol con questo supporre ch'egli abbia verseggiato d'amore, forse piú che settantenne, fin proprio agli ultimi giorni della sua lunga vita.

ai vivi l'omonimo Chiaro del Popolo di S. Maria, accadde che « il ver, con piú persone », vincendo il « grido » sollevato dalla maniera poetica del frate Aretino, alienasse via via da Guittone anche i suoi seguaci piú fidi.

Ecco perché il Davanzati rimatore sarà piuttosto quel Chiaro del Popolo di S. Frediano, di cui sappiamo con certezza che il 27 aprile dell'anno 1301 era morto, lasciando due figli, Lapo e Bartolo, e una figlia, Bionda, ancor viva nel 1321. E siccome Lapo di Chiaro Davanzati risulta già dedito al commercio nel 1274,[1] basta quest' indizio, non usufruito dal Palmieri, per doverlo arguire (mi sembra) nato piú che vent' anni avanti e per far quindi cadere tra il 1230 e il 1235 la data di nascita presumibile dal suo genitore. Resta dunque per altra via confermata e precisata l'ipotesi del Palmieri, che « il poeta avrà veduto la luce tra il 1230 e il 1240 ».

Egli soggiornò anche in Pisa, per testimonianza desunta dalle sue rime. Altro di lui non sappiamo, salvoché nel 1294 era Capitano d'Or San Michele e il 27 settembre 1302 ottenne nomina di procuratore da parte di Giovanni da Calona, arcidiacono di Gent, in tal qualità figurando tuttora nell'agosto 1303. Termini abbastanza precisi, quantunque schematici appena, entro i quali un' altra circostanza importantissima c' induce a ritenere svoltasi l'esistenza del nostro rimatore, non quella dell' omonimo suo: vale a dire il fatto che Chiaro Davanzati, con Dante Alighieri e con altri di minor nome, figura tra i parecchi « dicitori in rima » i quali risposero al noto sonetto di Dante da Maiano *Provedi, saggio, ad esta visïone.* Che si tratti d' uno scambio di versi non anteriore al 1280, pare indiscutibile, avuto riguardo all' età dell'Alighieri, troppo decisamente puerile per ammettere che prima di tal anno egli fosse indotto a cimentarsi in una tenzone poetica di siffatta indole.

[1] Nel *Libro della tavola di Riccomano Jacopi* (ed. Vesme, *Arch. Stor. It.*, Serie III, vol. 18, p. 14) Lapo Davanzati è segnato sotto il 15 gennaio 1274, come consegnatario di « nove fiorini da dodici ». Il Palmieri mi avverte, che Lapo medesimo fu console dell' arte di Calimala nel 1285 e Capitano d' Or San Michele nel 1306 (La Sorsa, *La Compagnia di Or San Michele*, Trani, Vecchi, 1902, p. 130).

La data del 1283, nella quale lo Zingarelli e il Debenedetti consentono,[1] pur senza appieno accordarsi nei motivi che la giustificano, sarà la piú probabile per la ricordata tenzone: ma all'assunto attuale basta, anzi esubera, che Chiaro Davanzati non abbia potuto rispondere al Maianese prima del 1280. Questo par certo, e mette il Davanzati del Popolo di S. Maria proprio fuor di questione.

Porterebbe nuovo rincalzo a quest'ordine di idee la circostanza, che il Palmieri procura di dimostrar inoppugnabile, d'un altro scambio di sonetti « in cui l'Alighieri e il Davanzati si trovano novamente uniti, e non piú come semplici compagni di risposta ad un terzo rimatore, ma disputanti soli tra loro ».

L'interesse suscitato da ogni scritto, anche secondario, del massimo Poeta giustifichi lo speciale esame che dedicherò a questa parte dell'opuscolo. E subito dobbiamo domandarci: Su qual fondamento s'appoggia l'asserto d'una corrispondenza poetica tra Chiaro e Dante Alighieri? Sulla fede del noto manoscritto Marciano IX It. 191, che nel 1509 Antonio Mezzabarba esemplava da « antiquissimi libri », « nulla mutando overo aggiungendo ». C'è, a dir vero, un altro codice Magliabechiano (VII. 1187), della prima metà del sec. XVI, che conserva i medesimi sonetti, due attribuendone a Dante e due a Chiaro Davanzati; ma la sua autorità resta annùllata, cosí nei riguardi della didascalia come in quelli del testo, da quanto Michele Barbi dimostrò all'evidenza:[2] che cioè questa sezione del codice Magliabechiano è copia — probabilmente indiretta — del Marciano già detto.

Al solo Antonio Isidoro Mezzabarba « de l'una e l'altra legge minimo dei scolari » spetta adunque, tra le molte, la

[1] Lo Zingarelli (*Dante*, nella collez. Vallardi, p. 89), che, seguendo il Novati, credeva Chiaro mancato ai vivi prima del 1280, s'industriò a provar possibile (ibid., p. 710) che il sonetto responsivo a Dante da Maiano attribuitogli dalla Giuntina fosse invece di Terino da Castelfiorentino. Ma il Debenedetti (*Studi sulla Giuntina*, cit., p. 44) dimostrò infondata quest'attribuzione, di cui ora, del resto, non si sente nemmeno il bisogno.

[2] *Per una ballata da restituirsi a Dante,* in *Bull. della Società Dantesca It.,* 1912, vol. XIX, pp. 36-39.

benemerenza d'aver con la trascrizione sua conservato i quattro componimenti all'erudita curiosità dei posteri. E trattandosi di rime non troppo note,[1] mi sia concesso avanti tutto di ristamparle, in un' edizione che, per quanto in certi luoghi arditissima, risponde dopo tutto a necessità pratiche manifeste. Lasciamo pure inalterata la patina posteriore, sovrapposta largamente sulle forme grafiche originarie. Nessuno potrà, in compenso, vietarci di spingere lo sguardo della mente oltre i malintesi sostanziali di lezione, che tolgono senso a qualcuno dei seguenti versi e impediscono di seguirne il ragionamento complessivo. Il quale molto si gioverà, se non m'inganno, anche dall' aiuto di una punteggiatura accurata:

I. — DANTE A CHIARO DAVANZATI.

Tri pensier haggio, onde mi vien pensare
et hovvi incluso tutto il mio sapere
e ciaschedun, per sé, mi dà penare;
communemente, fannomi morere.

L'uno m'afferma pur ch' io deggia amare
la bella, a cui donato haggio il volere;
ed io 'l (con)sento e nol v(o)g(l)io obliare,
chè non potría senz' ello gioia havere.

Negli altri dui non so prender fidanza:
l'un mecó ardisce et fammi coraggioso
ch(ed) io d'amor richieda la mi' amanza.

L'altro (me) tiene (a)l cherir temoroso:
onde io ti priego, Chiaro, per tua horranza,
che mi consigli del men dubitoso.

Lezioni dei mss.: V. 7 *io nol sento e nol veggio* — V. 11 *ch' io* — V. 12 *l'altro non tiene il.*

[1] Mi risultano stampate finora soltanto da Giovanni Bertacchi, *Le rime di Dante da Maiano* (Bergamo, Arti Grafiche, 1896, pp. 43 e 74). Nel riprodurle, mi valgo della trascrizione dai due mss. del Bertacchi medesimo, non essendomi stato possibile ricollazionare direttamente il codice Marciano.

II. — RISPONDE CHIARO A DANTE.

Per vera experientia di parlare,
sento che havete nello cor podere
di signoria d'amore desiare
e d'esser servo a donna, con piacere.

Per che le tre nomate cose pare,
le due, dottando, fannovi dolere:
ma, ciò facendo, vien da fermo amare,
ch' amor non fôra ben, senza temere.

Però consiglio vostra desianza
mettere avanti ciò: che 'l cor, voglioso
servendo, rechiedesse vostr' amanza.

Ché nulla fôra di cor sí orgoglioso,
s' un suo servent' è pien d' humilianza,
che 'l cor(e) suo non fusse piatoso.

Intendo: « Voi vi mostrate cosí esperto nel vostro dire, che, a mio avviso, non vi manca certo la necessaria attitudine a desiare signoria d'amore e ad esser buon servo ad una donna, con soddisfazione (reciproca). Per quello che paiono le tre cose nominate da voi (cioè, per quel che si ricava dai tre pensieri cozzanti nell' animo vostro), le due vi dànno afflizione, incutendovi paura; ma il far ciò procede da vero amore, che non sarebbe mai tale, se scompagnato da téma. Quindi consiglio la vostra desianza a preferire quanto segue: che il cuore, voglioso servente, si palesi all' amata. Non c' è orgoglio di donna che non s' impietosisca, davanti alla perfetta umiltà del suo servo ».

III. — DANTE A CHIARO.

Già non m' agienza, Chiaro, il dimandare
ma' che m' agienza amare e non cherere,
ché nullo huom deve sua donna pregare
di cosa che può lei danno tenere.

Ma desioso nel desío (vo') stare
d'hora d' amore (e) in ciò mai permanere:
ché lo desio fa l' huom(o) megliorare,
che il piú malvagio isforza di valere.

E quel che viene in su la dilectanza
è di valer non mai sí desioso;
per ciò in cherir non fermo mia speranza.

Ciò prova augel, che piú canta amoroso:
se vien che compia la sua desianza,
sí d' è 'l cantar, che sembia altrui noioso.

V. 5. I mss. leggono: *ma desioso nel desio stare,* dove anche la ragion metrica avverte che una forma verbale, richiesta dal senso, può essere legittimamente congetturata. Questo verso e il seguente, nella loro sciatta oscurità, forse significano: « Ma voglio restar desioso nel desio d'amore *di ora* (in quel trepido desiderio, in cui presentemente mi trovo) e permanervi ad oltranza ». Il *mai* avrebbe significato etimologico, come in *mai sempre.* — V. 13-14: « Se avviene che l'augello raggiunga il proprio desiderio, il cantar suo ne diventa tale (si cambia cosí), che altrui sembra noioso ».

IV. — CHIARO A DANTE.

Se credi per beltate o per sapere
la donna ch' ami sia d'amor sí accesa,
ch' ella ti dica « si » senza cherere,
di ciò ch' i' ho ditto mi puoi far ripresa.

E se 'l ti piace pur stare a vedere,
non faccio a ciò ch' (ài) detto mai contesa:
ma era mia credenza ferma havere
ch' amassi, come gli altri, a buona attesa:

Credendo, per mercé capere in essa
e per servire, che facessi tanto,
che lei, cherendo, fossi d' haver degno.

Ché buona donna (a) Dio bene demessa
l'amanza d' huom carnal è, di tal, planto:
a null' altra l'amor non è ('n) disdegno.

V. 6 *chio* i Mss., ma il senso parmi richieda di necessità il ritocco proposto. Infatti nel v. 4 l' autore allude al precedente sonetto proprio, mentre qui si riporta alle asserzioni del suo contradditore. — Vv. 7-8: « Era mia ferma credenza lo stimare (*havere*) che anche tu, come gli altri, amassi »

« a buona attesa », cioè con uno scopo prefisso. — V. 9-11 : Spiega meglio qual fosse la sua credenza: Reputavo cioè che tu t'adoperassi per guadagnare mercé in essa e per ben meritare, tanto da poter finalmente renderti degno d'ottenerla, chiedendo. — V. 12-14 : D'accordo, in sostanza, col Palmieri, intenderei: « Giacché (se il pensiero ricorre ad una) buona donna, tutta data a Dio (ad una monaca?), l'affetto d'uomo carnale (non v'ha dubbio che), per costei (*di tal* parlando), è pianto e lutto. A nessun'altra (fuorché a questa) l'amore è oggetto di disdegno ». In considerazione del dativo « a null'altra », che inizia il v. 14, si potrebbe forse stimar opportuno un « Ch'a buona donna » nel v. 12; ma il ritocco non è necessario, né giova ad eliminare l'anacoluto generato dal successivo inciso « di tal ». Chi congetturasse *envit' al planto* toglierebbe ogni difficoltà, con un'ipotesi paleograficamente assai plausibile.

I due sonetti col nome di Dante, che abbiamo finito di leggere, sono proprio dell'Alighieri? Fermandoci alle pure ragioni diplomatiche, saremmo indotti a dividere il convincimento del Palmieri, il quale non ne dubita. Ad un falso non c'è motivo di pensare. Se figurano in un sol codice, il Palmieri osserva potersi presumere « che fosse intenzione di chi per primo compilò la raccolta, dalla quale direttamente o indirettamente derivarono le loro il Mezzabarba e il trascrittore del ms. Mgl., dar posto in essa per l'appunto a quei componimenti i quali, per una ragione o per l'altra, erano di piú rara lettura e perciò dei meno noti »: presunzione punto riprovevole, per chi abbia studiato la tavola del codice Mezzabarba e meditato sulle preziose pagine dal Barbi dedicate ad illustrare questa raccolta e le altre dello stesso secolo, che con essa presentano relazioni d'affinità o di parentela. I due sonetti sono incorporati in una sezione del codice intestata « Sonetti di Dante » (carte 56-64), senza patronimico od aggiunte ulteriori. Essa contiene rime appartenenti tutte all'Alighieri, e non già al suo omonimo da Maiano..... Perché dunque contestarne la paternità?

« Se i sonetti fossero stati del Maianese (cosí conchiude il Palmieri), il trascrittore avrebbe avuto cura di avvertircelo per non farci ingenerar confusione. Come si può immaginare che in una stessa raccolta chiamasse promiscuamente Dante e l'Alighieri e il Maianese? Bisogna abituarsi a riconoscer nei copisti piú diligenza e discernimento di quel che comunemente non si faccia. E poi Dante era Dante, era

lui solo, l' Alighieri, il poeta « che sovra gli altri com' aquila vola », da tutti conosciuto e famosissimo ovunque, per cui bastava accennarne il solo nome di battesimo senza pericolo che fosse confuso con altri. Come si fa a credere che l'oscuro Maianese, di cui la Giuntina non aveva ancora divulgato le rime, avesse tal rinomanza da competere per fama con l'Alighieri? ».

Nel sostener la sua tesi, l'egregio critico ha qui mancato di tener presente che, allo stato delle cose, non si tratta di porre in dubbio le persuasioni personali o la buona fede del copista del codice onde il Mezzabarba esemplò. Che quest' ignoto (di cui ci è impossibile conoscere nemmeno il tempo quando scriveva) stimasse opera di Dante Alighieri i sonetti scambiati con Chiaro, è cosa in se stessa manifesta. Trattasi invece d'appurare se il gran nome di Dante non sia stato per lui, o per altri ancor prima, cagione di malinteso, cosí da far trascurare qualche breve sigla distintiva (un *da M.* per esempio) che si fosse trovata nell' archetipo originario, dove i nostri componimenti potevano stare a sé, disgiunti da altre rime che aiutassero il riconoscimento; e quanto piú l'esistenza di un Dante da Maiano si supponga malcognita all'autore eventuale della confusione, tanto meglio se ne giustificherà l' operato.

Ora, con buona pace del Palmieri, quando Giovanni Bertacchi asseriva: La struttura, il linguaggio, lo stile, l' intimo sapor di queste rime è tale, che non sarà difficile al cólto lettore di sentirvi tutta l'aura della maniera arcaica del Maianese, senza che occorra dilungarci in minute ricerche », avrà fatto magari della critica « assai sbrigativa »; tuttavia il suo vigile senso d' arte gli additava un cammino pericoloso, può darsi, ma che pure bisogna percorrere, quando tutti gli altri — come nel caso presente — ci risultino preclusi.

Abbiamo qui ventotto versi, dove il concetto ispiratore unico è povera variazione d' un motivo trovadorico usato e abusato: il timore, compagno inseparabile dell' amore sincero.[1] La lotta dei contrastanti pensieri, che nella *Vita Nuova* s' obbiettiva spesso in piccoli drammi deliziosi, nei quali le

[1] De Lollis, *Sul Canzoniere di Chiaro D.*, cit., p. 110.

astrazioni acquistano vita e movenza, non potrebbe essere espressa con forma men poetica e piú schematica di cosí. Il paragone stesso dell' uccello « che piú canta amoroso », lungi dall'esser desunto da qualsiasi osservazione naturale, appoggia unicamente su di una congettura fantastica, se non forse su faticosa erudizione ricavata da bestiarii del tempo. Manca insomma nel concepimento organico di questi versi anche un remoto contrassegno che riveli, comunque, autentica attitudine e capacità di poeta.

L'esecuzione tecnica si dimostra poverissima, nell'alternativa delle rime in *-are* ed *-ere*, su cui vennero condotti i primi otto versi: povertà caratteristica per Dante da Maiano, che sulle identiche rime intesse appunto il suo primo sonetto edito dal Bertacchi, e sulle rime *-ire* ed *-ore* costruisce le quartine del secondo e del terzo immediatamente successivi.

La forma *mai* col valore etimologico di « magis », che troviamo al v. 6 del son. III, non appartiene, per quanto io ricordi, al dizionario dell'Alighieri, salvo nel composto ben noto *ma' che;* mentre il Maianese scrive:

> Ché piú *m' agenza* e val *mai*, per amore
> valente donna e pro'
> amar senza nul pro — di fin coraggio,
> che, di vil, vassallaggio — possedere,[1]

usando anche il verbo *agenza,* altrettanto familiare a lui, quanto insolito al grande suo omonimo.

Si leggano, in grazia, i seguenti versi:

> Ver la mia donna son sí temoroso,
> ch' un' hora non l'ardisco di cherere
> la fina gioia ond' eo son disioso,
> la qual mi pò sovr' ogn' altra valere.

[1] Bertacchi, *Le rime di Dante da M.*, cit., p. 21.

Tallhor, pensando, son sí coraggioso,
che spero dimandar del suo plagiere:
poi quel pensiero ublio, e pauroso
divegno adesso e taccio el meo volere
. . . .

Da che procede, lasso!, esto destino,
che sempre fui e son d'amar vollioso,
senza nullo ardimento di pregare?

Procede sol da fino e fermo amare:
ché 'n bene amar diven l'hom temoroso
e, nel contraro, chere piú latino.

Tra questo e i due sonetti della tenzone riferita piú sopra stimo difficile trovare conformità piú assoluta, cosí di pensiero come d'atteggiamenti formali. Non abbiamo qui, press'a poco, il riassunto d'entrambi? Ebbene: ho semplicemente accostato le quartine del son. XXV e le terzine del son. XXIX di Dante da Maiano, per cavarne una sintesi, che oserei dire probatoria!

Nota il Palmieri, che mentre Dante rivela, nei versi diretti a Chiaro, « l'ingenuità del novellino », quest'ultimo assume, nel rispondere, « il tono di persona ben esperta delle faccende di questo mondo ». L'osservazione è acuta, ma bisogna riflettere che l'attitudine inesperta dell'un corrispondente e quella scaltra dell'altro trovano giustificazione bastevole nell'atteggiamento, convenzionale, che il primo dei due si piacque d'assumere incominciando. Anche nei versi che ho riferito da ultimo, il Maianese si direbbe un novellino, mentre invece prosegue soltanto una maniera ben cognita.

In conclusione, la prova che Chiaro Davanzati sia sorvissuto al 1280, a mio avviso, è raggiunta. Resta per contro assai poco ammissibile, non ostante l'attestazione del manoscritto Marciano, che dopo tal data egli siasi trovato in diretta corrispondenza poetica con Dante Alighieri.

Flaminio Pellegrini.

Oscar Zollinger. — *Leopardi als Dichter des Weltschmerzes.* — Zurigo, Müller, Werder & C.°, 1912-1914.

L' autore di questa monografia mostra di possedere una pratica notevole di tutti gli scritti del Leopardi, e, che piú importa, di amarlo. Dimostra pure un' ampia e minuta conoscenza della bibliografia relativa: le citazioni, anche troppo abbondanti, qualche volta sembrano fatte per blandire la vanità degli autori: non so quanto abbiano a compiacersi alcuni — « e fra questi cotai son io medesmo » — di vedere riportato da un proprio lavoro colle proprie parole un giudizio probabilmente non nuovo, quando dei risultati generali di quello, non indifferenti al tema della monografia, non è tenuto nessunissimo conto.

La monografia è divisa in tre parti: la prima riguarda la vita, le altre le opere. La migliore di gran lunga, e del tutto commendevole, è la prima: la biografia del Leopardi vi è narrata con cura, con gusto, con affetto, e con quel senso d' umanità, che in queste cose è miglior lume del « lume della scienza psichiatrica »: si leggono con piacere le giudiziose pagine in cui questo straniero scagiona il nostro poeta dalle misere accuse del Patrizi. Tuttavia, non può piacere, e non cessa di destar meraviglia, la pertinacia con cui ritornano, anche in questo scrittore senza dubbio bene affetto per noi, certi giudizi di maniera intorno al carattere e ai costumi degli italiani. « Bisogna sapere — egli dice — « quanto sono duri e spietati la maggior parte degl' Italiani « verso quelli cosí *segnati da Dio* »: che sarebbero i fisicamente difettosi. Per una « spiacevole riprova » di questo asserto, lo Zollinger cita il noto infame epigramma del Tommaseo. Ma chi vorrà prendere quell' ingegno elevato, ma duro, angusto, eccessivo, per un esemplare tipico della nostra nazione?

A p. 17 di questa prima parte l'A. accetta l' opinione del Sergi, che gli studi classici abbian chiuso lo spirito del Leopardi alla vita reale. Che cosa si deve intendere per vita reale?

Un uomo di profondo sentire negli antichi ritrova ancora ed ama unicamente la vita eterna dello spirito. Ricordo una parola d'un uomo di alto animo, di cui, dopo la morte recente, alcuni, con manifesta opportunità, si affaticano a diminuire la memoria; dico del mio venerato maestro Arturo Graf: il quale osservava che i poeti, quando sono veramente poeti, sono fra gli uomini dotati di un senso della realtà piú vigile e piú profondo, anche se nella cura degli interessi materiali non si mostrino troppo accorti. — Né poi l'inettitudine del Leopardi alla vita pratica fu cosí grande come crede lo Zollinger; il quale, a p. 28 dello stesso fascicolo, ricorda, come un esempio stupefacente di quella, i 3 paoli e 16 baiocchi che, secondo la lettera al fratello Carlo, contava di portare con sé, sottratti alla sorella Paolina, per le spese del viaggio, quando volle fuggire nel luglio del 1819. Allo Z. sfugge che il Leopardi si portava un' altra somma, non sappiamo quale, certamente molto piccola ma non cosí risibile, di cui in altra lettera domandava perdono al padre.

Il discorso intorno alle opere si compone per la massima parte dei riassunti delle poesie e delle prose: non contiene nessun pensiero notevole intorno al significato e alle origini di quel pessimismo, e ritorna alla vecchia mediocre tendenza, di derivarlo dalle circostanze particolari della vita del poeta e dalle sue letture. La cagione che lo portò dal dolore suo personale alla concezione pessimistica dell' universo, sarebbe perché « l'uomo è un essere socievole, e perciò tende natu« ralmente a rappresentare le passioni sue come passioni de' « suoi compagni d'esistenza » (II, p. 15). L'A. concede che le opinioni filosofiche del Leopardi fossero un frutto delle sue riflessioni; ma, egli aggiunge, « precisamente dalle sue malat« tie e dalle infelici circostanze famigliari e nazionali in cui « viveva, le sue riflessioni furono avviate in questo senso » (III, p. 55). Questa concezione deterministica confina lontano da noi, nella cerchia degli accidenti strettamente personali, il pensiero del poeta — e perché non di ogni uomo? —, e allontana qualsiasi preoccupazione intorno a quello ch' esso possa contenere di vero universalmente. Per esempio, lo Z.

mostra di non aver riflettuto sull' elevato valore etico, non solamente edonistico, che il Leopardi attribuiva a quelle che egli chiamava illusioni.

Di autori moderni che abbiano avuto grande importanza nell' educazione mentale del Leopardi, lo Z. non conosce che la signora De Staël e il Rousseau. Dell' impressione profonda che in lui, — come in tutta la gioventú contemporanea, che attingeva la sua cultura filosofica dagli scrittori francesi del sec. XVIII, — fecero le dottrine sensistiche, lo Z. tace. Ed è una delle parti piú essenziali del pensiero leopardiano il senso profondo ch' egli ebbe dei pericoli morali di quell' indirizzo, come di ogni indirizzo esclusivamente « scientifico ».

Termino raccogliendo alcune inesattezze d' interpretazione e di fatto, occorsemi leggendo questa monografia.

Nella parte II, a p. 16, si cita come un pensiero di cui il L. si confortasse, quello che comincia: « Tutto è nulla al mondo, anche la mia disperazione, della quale ogni uomo anche savio, ma piú tranquillo, e io stesso certamente in un' ora piú quieta, conoscerò la vanità e l' irragionevolezza e l' immaginario » (*Zibaldone,* I, 184-85). Questo è uno dei pensieri piú disperati, come si vede dal seguito, che lo Z. non cita.

A p. 20, ibid., lo Z. cita in una traduzione errata i versi del *Sogno:* « molto All' immatura sapïenza il cieco Dolor prevale »; dove « prevale » è interpretato « è da preferirsi », mentre invece significa « è piú forte »: la sapienza immatura dei giovani è insufficiente a vincere il dolore cieco, irragionevole, che s' impadronisce di loro quando vedono avvicinarsi la morte.

A p. 44 si dice che il dubbio espresso nell' ultima strofa del canto *Alla sua donna* « prelude a una nuova epoca nelle « creazioni del Leopardi: la cui musa poetica tace per piú « di due anni, perché in questo tempo egli cerca di chia« rire a se stesso la sua concezione del mondo. Il risultato di « questa fatica sono una serie di scritti filosofici in prosa, « che furono pubblicati sotto il titolo di *Operette morali* ». Cosí lo Z. In realtà non c' è alcun nesso fra quel dubbio poetico e queste meditazioni; le quali per la massima parte occuparono i quattro anni precedenti, non i due che segui-

rono la composizione di quell'inno: lo Z. sa che la massima parte e le piú importanti delle *Operette morali* furono composte nel 1824, a cominciare dal gennaio, pochi mesi dopo l'inno.

Nella parte III, a p. 5, lo Z. dice che il *Risorgimento* termina con «una totale rinuncia alla felicità». Anzi, tutta l'ultima parte della poesia esprime l'esultanza del poeta nello scoprire che il suo cuore, nonostante la guerra continua che gli fanno le cose, conservi l'ardor natio e la forza dei soavi moti e palpiti: non è vero che il ritmo non corrisponda al sentimento della poesia.

A p. 11 dice che nel *Sabato del villaggio* s'incontra per la prima volta la rima al mezzo. È inesatto. *La quiete dopo la tempesta,* anteriore di qualche giorno, ha una rima al mezzo nel secondo verso; due ve ne sono nel *Passero solitario,* anteriore di circa tre mesi; una e piú d'una nel canto *A Silvia,* come dimostrerò altra volta.

Non sembra a me che il pensiero fondamentale del *Passero solitario* sia quello della noia, né che il *Canto notturno* ritragga il dolore del genio che si sente incompreso da' suoi simili; come si legge a pp. 16-17 di questa terza parte della monografia di cui parliamo.

Debolmente, a p. 24, lo Z. difende il *Consalvo,* adducendo per giustificazione del poeta le circostanze della sua vita: le quali non possono esser messe sulla bilancia nell'apprezzamento critico di una poesia. La parte lirica del *Consalvo* non ha bisogno di giustificazioni, perché è poesia molto bella ed alta e tragica: il biasimo del Carducci si spiega, pensando che il furore di reagire contro il malsano romanticismo qualche volta fece velo al suo giudizio; e forse non si sbagliava nell'attribuire la popolarità di quella poesia alle sue parti deboli, piú che alle sue nobili bellezze.

A p. 30 lo Z. ripete l'errore dell'editore degli *Scritti vari inediti,* che l'abbozzo d'inno *Ad Arimane* sia del '35. Indubbiamente esso non è posteriore al '33, dacché il poeta chiede ad Arimane la grazia di non passare il settimo lustro.

Giulio A. Levi.

COMUNICAZIONI

UN' ODE DI ORAZIO IMITATA DAL TRISSINO

Dal codice riccard. 3146, già 3469, f. 44.a, M. Bencini pubblicava per nozze, nel 1884, e recentemente Carlo Pellegrini ridava in luce, un Contrasto amoroso attribuito a Luigi Pulci,[1] che invece, come avvertiva poi il medesimo Pellegrini,[2] era già edito fin dal 1529 fra le Rime di G. G. Trissino.[3]

Ma nessuno finora, ch' io sappia, ha avvertito, che quel Contrasto è parafrasi d' un' ode di Orazio (III, 9) che è uno dei piú antichi modelli, anzi il piú antico nella poesia latina, di questi contrasti amorosi, che nel medio evo e nella rinascenza ebbero tanta voga. L' imitazione del Trissino è in istrofe simili a quelle dell' originale latino, ed ha anche lo stesso numero di versi; essa si può cosí unire alle due di Alfredo de Musset e a quella del Ponsard.[4] Riferisco per saggio la prima strofa:

Or.
Donec gratus eram tibi
nec quisquam potior brachia candidae
cervici iuvenis dabat:
Persarum vigui rege beatior.

Triss.
Mentre che a voi non spiacqui,
né da' begli occhi avea sí cruda guerra,
a me medesmo piacqui,
e 'l piú lieto vivea che fosse in terra.

E l' ultima:

Or.
Quamquam sidere pulchrior
ille est, tu levior cortice et improbo
iracundior Hadria,
tecum vivere amem, tecum obeam libens.

Triss.
Se bene instabil sei
e se questi ha bellezze alme e divine,
pur volentier vorrei
far teco la mia vita e la mia fine.

GIOVANNI PESENTI.

[1] *Luigi Pulci,* p. 203 (negli *Annali della R. Scuola Normale Sup. di Pisa,* XXV, 1913).

[2] Vedi questa *Rassegna,* an. 1912, p. 338.

[3] In Vicenza, per Tolomeo Janiculo. Credo per isvista, il Pellegrini si riferisce a un' edizione del 1523.

[4] *La curiosité littéraire et bibliographique,* I, Parigi, 1880, p. 94 sgg.

INTORNO AL « PANEGIRICO DI NAPOLEONE » DI PIETRO GIORDANI

Sul *Panegirico di Napoleone* del Giordani non saprei indicar di notevole che un vecchio ma fresco articolo del Chiarini nella *Nuova Antologia,*[1] poche pagine del Bertoldi[2] e una sostanziosa comunicazione di Attilio Butti al *Giornale storico.*[3] S' intende che la « bibliografia dell' argomento » non è tutta qui: ché sul *Panegirico* i giudizî si sono anzi incrociati, dall' invettiva larvata dell' *Orazione inaugurale* del Foscolo, in poi; in modo che si può dire che il discorso giordaniano, come del resto molte cose di questo mondo, è stato piú assai discusso che conosciuto. Ma di tali giudizî pochi furon dati in buona fede, e tra i pochi van messi in prima linea alcuni — solo alcuni — di quelli del Giordani stesso; dei quali, piú che degli altri, mi sembra sia il caso di far la rassegna, anche perché aiutano a ricostruire un po' le condizioni di spirito in cui egli si trovò quando scriveva le lodi dell' imperatore vittorioso, e quando poi s' avvantaggiava — non troppo, però, riconosciamolo anche noi — d' averle scritte.

Dagli ultimi di febbraio [1807], il Giordani era a Cesena: ospite del Brighenti, che, « figlio allora di famiglia, marito e padre non ricco, nutrí e vestí me » — egli stesso lo attestava al Monti due anni dopo, con la sincerità generosa di chi sa levarsi al di sopra del proprio orgoglio[4] — « quando a me non rimaneva altro che da annegarmi ». La sua condizione, chi consideri la delicatezza dei suoi sentimenti, era delle piú penose: ben egli cercava di industriarsi guadagnando qualche cosa nella segreteria della municipalità di Cesena, e ottenne piú tardi, dal novembre alla Pasqua dell' anno successivo,

[1] *Pietro Giordani, i primi anni e i primi scritti* (*1874-1809*), in *N. Ant.*, Serie II, vol. 53 (1885), pp. 235-43.

[2] *Prose critiche di storia e d'arte,* Firenze, 1900, pp. 138-40.

[3] *Il premio al « Panegirico di Napoleone » di P. Giordani,* in *Giorn. Stor.*, LVI, pp. 274-77.

[4] *Lettere inedite del Foscolo, del Giordani e della Signora di Staël a V. Monti,* Livorno, 1876, p. 92. La frase dolorosa era già in una lettera da Cesena al Montrone: « Dolce amor mio, è pur vero che non ho poca fatica a combattere la tentazione continua di annegarmi » (*Opere* di P. G. ed. Gussalli, XIV, 283).

una supplenza nel ginnasio, per l' insegnamento della matematica e della fisica;[1] ma la piú gran risorsa del Giordani era pur sempre quella cosí largamente consentitagli dalla sua natura d' inesauribile utopista, di fantasticare e di escogitare sul suo avvenire programmi che avrebbero avuto bisogno, per essere attuati, d' altra fortuna.

Il suo sogno era il ritorno alla cattedra universitaria da cui l' aveva cacciato la malevolenza del Rossi:[2] sperava che, nominato il Biamonti a Pavia, gli fosse lecito riavere l' insegnamento dell' eloquenza latina e italiana a Bologna;[3] sperava nell' istituzione di una cattedra dantesca, e già andava tramando il canovaccio di quelle che sarebbero state le sue lezioni;[4] e tanto s' indugiava in questi castelli in aria, da ricusare l' offerta, fattagli fare dall'Aldini pel tramite del marchese di Montrone, di aver l' incarico ufficiale di scrivere i Commentarî delle geste di Napoleone.[5]

Forse, era un' offerta destinata a rimanere una buona intenzione: ma va rilevata questa riluttanza del Nostro, pur cosí duramente provato dalla miseria e assillato dalla smania d' uscirne in qualche modo. Da principio, egli considerava il precedente del Denina: « meno di Denina non sarò: e questo basta ad evitar l' infamia dannosa »; considerava l' occasione, che gli pareva venirgli presentata, di giovare agli amici: « mi parrebbe aver colpa nel ripudiarla ». Era dunque propenso a dir di sí; ma non nascondeva che gli sarebbe stato piú caro sottrarsi alle strette del bisogno con un « partito meno glorioso ma piú tranquillo e sicuro », con la cattedra. In lettere successive, la prima impressione di « spavento » si accentuava: le difficoltà gli parevano ben grandi, la sua incapacità troppo palese; poiché gli mancava conoscenza dell' arte militare, conoscenza dei luo-

[1] *Lettere inedite o rare di P. G.* pubbl. e ann. da E. Costa, Parma, 1884, pp. 67-70; *Opere* cit., XIV, pp. 255, 278, ecc.

[2] Mi consenta il Butti di rilevargli un' inesattezza, dov' egli, contraddicendo al Gussalli, dice che il G. « oggetto d' invidia e d' inimicizia si trovò piú tardi, a Bologna, dove fu prima un po' avversato da L. Rossi ecc. » (p. 275 nota). Ora è noto che il dissidio fierissimo tra il G. e il Rossi, « il poeta crostolio », risale alla prima dimora del primo a Bologna; e fu il Rossi, appunto, a provocar la destituzione di lui dalla cattedra d' eloquenza nel 1805. Che, poi, proprio la malevolenza di lui fosse, come diceva il Gussalli, « smorzata o mansuefatta » dalla pubblicazione del *Panegirico*, mostra il fatto che su proposta di lui il Giordani s' ebbe il prosegretariato dell' Accademia di Bologna (*Opere*, II, 7).

[3] *Opere*, XIV, 225, 228.

[4] *Opere*, I, 380-81, 388; XIV, 145-46.

[5] *Opere*, XIV, 225, 228-30, 231; cfr. A. Zanolini, *Ant. Aldini ed i suoi tempi*, Firenze, 1867, II, 189.

ghi, anche lo stile. Del « bono stile » s' era formata da poco tempo « un' idea chiara e soda »; e gli sarebbero occorsi « alcuni anni » per attuarla ne' suoi scritti. Aggiungeva: « Io sono persuaso che le cose di sí sommo Eroe nen si debbano scrivere se non con la semplicità che Cesare scrisse le proprie, Voltaire quelle di Carlo XII, Senofonte le sue e quelle di Ciro e di Agesilao, e Federico le imprese di lui medesimo. Ora questa semplicità oggidí pare abietta: sarebbe derisa; e che sarebbe di me e dell' onor de' miei amici? ».[1]

Non aveva però animo, il povero Giordani, di rifiutare senz'altro: una sistemazione qualsiasi, la desiderava troppo e n' aveva troppo bisogno; e se l'Aldini lo gradiva, oh si servisse senz' altro di lui, pur di farlo uscire « una volta da tante angustie, e da questa troppo lunga e grave e indegna miseria »! Se ne servisse, se era possibile, come di un segretario particolare, come di un « subalterno in qualunque impiego del suo burò »: ché se il Giordani fosse « buono da qualche cosa in servigio dell' Imperatore », egli, l'Aldini, l' avrebbe veduto poi da sé;[2] ma intanto, e poi sempre, in ogni modo, lo « considerasse come un suo familiare, un mobile di casa sua ».[3] Il piacentino, come si veniva palesando nelle accorate lettere al Montrone, si sentiva in cuore una gran timidezza: era quasi sgomento per la gran fortuna che gli pareva presentarglisi (e forse si trattava d' un' illusione: perché mi par probabile che quando egli piú si schermiva dall' offerta dei *Commentarí,* l' idea di affidargliene l' incarico fosse già tramontata); era abbagliato alla sola idea di poter avere, in qualche modo, a che far direttamente con l' Imperatore glorioso.

Non può non rendersi conto di queste singolari condizioni di spirito del Giordani chi voglia giudicar serenamente il *Panegirico.* Che esso sia « macchiato di adulazione », lo si è agevolmente veduto dopo la caduta di Napoleone: prima, lo aveva notato soltanto il Foscolo; ma il Chiarini osserva giustamente che avrebbe fatto meglio a tacere;[4] e del resto, né da lui né dal Giordani né da al-

[1] *Opere,* XIV, 229.

[2] *Opere,* XIV, 233.

[3] *Opere,* XIV, 226.

[4] Art. cit., p. 237. La dignitosa lettera di risposta del Giordani è in *Opere,* VIII, 317-8. Cfr. anche *Scritti di P. G. scelti e annotati* da G. Chiarini, Firenze, 1890, p. 377: un' edizione in fac-simile ne ha dato D. Martelli, *Giordani e Monti, Due lettere a Ugo Foscolo,* s. n. t. (ma Firenze, 1883). È poi curioso notare come questo giudizio aspro del Foscolo, il G. lo attendesse: inviando al Conte Alessandro Agucchi, a Milano, la prima metà del *Panegirico* già pronto per la ristampa, il 20 aprile 1808, aggiungeva: « Guar-

tri si sarebbe potuto pretendere un apprezzamento obiettivo su Napoleone, lui vivo e ne' suoi stati. Solo pochi anni piú tardi, il Giordani stesso avrebbe scritto ben altrimenti: anche perché l' esperienza gl' insegnò non esser « cosa molto savia lodar principi o vescovi; a me », aggiungeva riferendosi anche alla nota lettera gratulatoria al vescovo Loschi, « non fu prospera ».[1]

Se ne pentí, insomma: e volle allora costituirsi una specie di *alibi* morale, addossando ad altri la colpa delle lodi ch' egli aveva liberamente, e anche con persuasione, tributate all' Imperatore. « Sappiate, mio caro », scriveva al P. Cesari il 10 aprile 1817, « ch' io non avrei mai pensato a spargere inchiostro per lui [Napoleone]; essendo io naturalmente ripugnante a parlar di principi: ma un amico padrone dell' animo mio lo volle, e non seppi disdirgli. Egli cosí voleva per amor mio, pensandosi che il mio scrivere di quell' uomo che allora empiva il mondo, avesse ad aprirmi una porta, o una finestra, o un buco alla fortuna; il che non fu ».[2] L' amico sarebbe stato Giordano de' Bianchi, il marchese di Montrone, come il Nostro dichiarò piú esplicitamente al Leopardi;[3] e può darsi che dopo dieci anni egli ricordasse male — dopo altri trenta ricordò ancora peggio[4] —: se non che questo suo scagionarsi, che già al Chiarini era parso avere un valore assai relativo,[5] ma che il Mazzoni accetta senza discutere,[6] è in realtà destituito d' ogni fondamento. Ciò che è peggio, si è che fin da quando stava per pubblicare il

datelo dagli occhi piú curiosi che amorevoli; massime da Foscolo e da Rossi e simili »: [A. Bosdari], *Tre lettere inedite di P. Giordani al conte Aless. Agucchi,* Bologna, 1890, per nozze Bosdari-Serafini.

[1] *Opere,* XII, 106.

[2] *Alcune lettere inedite di P. G. concernenti in parte gli studi italiani e l' educazione,* Genova, 1852, p. 23; la lettera è stata poi pubblicata dal Gussalli, *Opere* del G., XIII, pp. 360-61, e con nuove cure, integralmente, dal Bertoldi, op. cit., pp. 192-6.

[3] « Il mio raro e prezioso amico il marchese di Montrone mi trasse a fare e pubblicare quel panegirico » (*Epistolario di Giacomo Leopardi,* racc. da P. Viani, Firenze, 1892, III, 114).

[4] « Pietro Giordani. . . . non fece nulla di sua volontà quanto al Panegirico di Napoleone. . . . Quando era altro uomo (o piuttosto non era ancora vero uomo) facevano altri quel che volevano di lui, lui stesso non approvante e non resistente » (*Opere,* VIII, 311: son parole, attesta il Gussalli, da lui dettate nel 1846).

[5] Art. cit., p. 239.

[6] *Ottocento,* p. 115. E anche lo accetta G. P. Clerici, secondo il quale (*Paralipomeni Giordaniani,* in *Riv. d' Italia,* I, 1915, p. 120), l' amico suasore sarebbe stato il Brighenti.

Panegirico, il Giordani aveva l'aria di prepararsi questa giustificazione: « Già ti sarai accorto », scriveva proprio al Montrone il 30 marzo 1808, « come io in ogni cosa che scrivo voglio che appaia una occasione quasi necessaria. Però non vorrei parere d' aver preso di mio capriccio a fare questo *Panegirico:* ma essendomi imposto, averlo poi fatto volentieri ».[1] Allora, il Giordani pensava semplicemente di doversi premunire contro chi lo avesse da accusar di presunzione, tanto sentiva l' altezza del soggetto affrontato: ma poi, quella che era stata un' istintiva cautela sua, egli finí per crederla addirittura una verità; e, persuadendosi sinceramente d' essere stato forzato, volle persuaderne gli altri, e s' industriò di giustificarsi con questo della colpa d' aver detto di Napoleone cose che gli parevano ormai tanto lontane dal vero, da non capir quasi piú egli stesso come avesse potuto pensarle senza intenzione di adulare.[2]

[1] *Opere,* XIV, 298.

[2] Che al Giordani, pur lodando senza misura, mancasse l' « animo » dell' adulatore, ha mostrato il Chiarini, pp. 238-40. Già, sarebbe stato un adulatore inetto, se, come si sforzò di dimostrare con troppe parole G. C. A. Marini (*Rassegna Nazionale,* II, 1880, pp. 23-24), le sue lodi son « rigonfie e vuote insieme, immemori di quanto costituisce la vera gloria di quel Grande, e vanamente loquaci in argomenti cui sarebbe stato accortezza tacere ». In realtà, l' ammirazione del G. per Napoleone era ben sentita, da quando nel 1805 egli lo aveva conosciuto personalmente a Bologna; e come la confessò piú tardi al Cesari (Bertoldi, pp. 193-4), cosí non ne aveva fatto mistero coi suoi amici (XIV, 252). Del resto, nello stendere il *Panegirico,* anche alle lodi, quando gli parevano « adulazioni triviali » e vi si opponeva la sua « coscienza » e il suo « sentimento », non s' era prestato, per quanto il Montrone glie lo consigliasse (XIV, 252, 286, 298). Egli aveva voluto che nel *Panegirico* fosse « con franchezza nobile non tanto lodato Napoleone, quanto trattata la causa del genere umano; e senza timidità, senza oltraggio, ripetuti quei veri che l' adulazione delle corti sfugge ». Son queste parole sue, scritte e pubblicate nel 1809 (VIII, 324): a riconoscer che proprio egli si attenesse a un tale proposito, ci vorrà forse tutta la buona volontà del Gussalli (loc. cit.), del Borgognoni (*Orazioni ed elogi di P. G.*, Firenze, 1890, p. XIII) e del Tribolati (*Saggi critici e biografici,* Pisa, 1891, pp. 329, 357); ma esse acquistan valore per la loro stessa data, e chiariscono quelle che erano state le sue intenzioni, comunque poi le attuasse. E a chiarirle, se si può, in forma anche piú genuina, valga questa sua dichiarazione dell' Agucchi, che è proprio del 1808 (4 giugno): « Io m'ero proposto di non essere semplicemente retore, come Plinio nel suo panegirico, ma di fare il filosofo; al quale par che stia bene l' affettare una certa apparenza di libera franchezza nell' investigare (dove non ci è pericolo) i meriti delle cose » (*Tre lettere* cit., p. 10). Queste parole fanno

In realtà, il primo accenno al *Panegirico* è in una lettera al Montrone del 28 luglio 1807, in cui il Giordani l'informava di dover «fare ai 16 d'agosto un'orazione in lode di Napoleone per l'Accademia».[1] Forse l'Accademia cesenate, che si riservava, per provvedimento del viceprefetto Brighenti e del podestà Mariani, di rinnovare ogni anno una simile celebrazione,[2] lo aveva invitato; forse, come si sa che accadon sempre queste cose, l'invito era stato, direttamente o indirettamente, sollecitato da lui; e il proposito gli era germogliato in mente nelle sue solitarie fantasticaggini o nei suoi conversari in casa Brighenti, e l'aveva subito accolto nella speranza di accrescere, pubblicando il discorso e presentandolo all'Aldini, le probabilità di conseguire a Bologna la cattedra d'eloquenza o quella dantesca: ciò che è indubitato, è che nessuno gli fece violenza — fu un mero «accidente», se stiamo a lui[3] — e il povero Montrone meno che gli altri.

Il 28 luglio del discorso non era scritta ancora una linea; il 14 agosto n'era pronta poco men che metà di un «informe abbozzo».[4] Sul quale, peraltro, fin da prima di porsi a stenderlo, il Giordani si proponeva di ritornare pensatamente: e infatti vi ritornò; e il *Panegirico* dalla lunga, lenta, faticosa revisione uscí, quasi un anno dopo, del tutto rinnovato.

Anche qui occorre infatti rilevare un'inesattezza in cui incorse poi il Giordani discorrendo di sé, quando ripeteva d'avere scritto il *Panegirico* in quindici giorni, tutto d'un fiato, senza un pentimento; d'averlo scritto — ricordava nel 1836 al Brighenti, ed era senza dubbio in buona fede, perché il Brighenti poteva saper da sé com'erano andate le cose — «senza un libro (neppure un vocabolario) e senza cancellar punto; come potrò farti vedere nell'originale».[5]

Sennonché, anche questa inesattezza, ahimè, si puó dir ch'era pre-

un'impressione penosa; ma si deve considerare ch'eran dirette a un alto dignitario e che per essere intese non vanno staccate dal resto della lettera. Certo, il Giordani era allora «altro uomo» da quel che fu dopo il 1824.

[1] *Opere,* XIV, 231.

[2] Lo attestava il G. nella lettera dedicatoria al Vicerè Eugenio (*Opere,* VIII, 219).

[3] *Opere,* XIV, 256.

[4] *Opere,* XIV, 236.

[5] *Opere,* VII, 167; cfr. XIV, 492-3. «E dovette per Cesena, in meno di 15 giorni, senza soccorso neppure di un libro, comporre il panegirico» (*Opere,* VIII, 311).

meditata. Rifiutandosi di inserir nel testo, nel marzo 1808, l' elogio di nuove disposizioni legislative di Napoleone che non gli parevan da lodare, aggiungeva: « oltre la mia coscienza, ritieni bene che il *Panegirico* dee apparir fatto ai 16 agosto 1806. E cosí dee per molte ragioni di convenienza: sicché saria assurdo che vi apparissero cose posteriori ».[1] Le ragioni di convenienza, s' intende facilmente quali fossero: si trattava di spuntar le armi alla critica, che il Giordani, cui non mancavano nemici e soprattutto non mancava un' esagerata persuasione di averne, s'attendeva ostile. Ma nel 1846 nessuno poteva pensare a discutere artisticamente il *Panegirico,* nessuno a menomar la fama altissima del Giordani; s' egli continuava nell' errore, gli è che aveva finito anche una volta per persuadersene egli medesimo.

Il lavoro di revisione durò dall' ottobre 1807 al marzo 1808. Non fu né facile né leggero: il 15 d' ottobre il Giordani scriveva al Montrone di non averci ancora posto mano, « perché rifarlo o migliorarlo non mi basta l' animo. Tal quale è mi spaventa ».[2] Gli spiaceva lo stile, « uno stilaccio claudianesco »; gli spiaceva, del resto, non in quel solo componimento, ma in tutti i suoi, nei quali avvertiva « il difetto della monotonia »; gli spiaceva anzi in tutti gli scritti del suo tempo, alle cui turgidezze, s' è visto, gli pareva da contrapporre, ma non osava, un suo ideale di stile semplice e puro. « Come diamine la natura è si portata al gonfiore, ed è si rara e costa tanto la castigatezza e semplicità? »

Le critiche che il Giordani fa al suo stile sono veramente spietate e insieme sensate: e la sua consapevolezza di pecche da cui non si credeva libero di ritrarsi, appare, qualche volta, tormentosa. Sembra che il Montrone gli rimproverasse lo « stile declamatorio »: ed egli, accettando la censura: « certo lo stile declamatorio è biasimevole assai; e a me pure rincresce, sebbene ci cado »; « la mia orazione... manca di semplicità di stile ».[3] E ancora: « son teco affatto, che quella maniera declamatoria mi spiace assai; sempre scema della dignità ».[4] Notava infine ancora monotonia;[5] e assenza « di varietà, di fluidità, di eguaglianza »; ma tutti questi erano, a suo avviso, difetti comuni a tutti gli scrittori suoi coevi; anzi anche a quelli

[1] *Opere,* XIV, 298.

[2] *Opere,* XIV, 244; cfr. 491.

[3] *Opere,* XIV, 253. E ancora nel 1836, scrivendo al Brighenti: « vi devi sentire il rettorico e il giovane... temo sempre che vi si senta del manierato » (*Opere*, VII, 168).

[4] *Opere,* XIV, 257.

[5] *Opere,* XIV, 243; cfr. 490-91.

del tempo di Traiano, e a Plinio, con cui ricorreva instintivo il confronto, non meno:[1] «al secolo di Traiano ed al nostro sono virtú», scrisse l' anno dopo in un' auto-recensione del suo *Panegirico* ch' ebbe la debolezza di scrivere pel *Giornale italiano,* essendo anche questa volta, aggiunge a sua giustificazione confessando nobilmente la cosa, «sforzato» da «alcuni».[2]

Per questa ragione, il Nostro pensava che il discorso avrebbe dovuto «piacere appunto per i belletti e fuochi matti che non vi mancano»;[3] e a toglier questi «belletti» nella revisione procedeva di malavoglia, e perché lo tratteneva a volte uno scrupolo: «non so se in oratoria non disdirà l'avere abbassato cosí il tono sino quasi al familiare»,[4] e anche perché «l' esser.... nuovo nella opinione degli uomini» gli scemava «la confidenza di seguire in tutto il proprio giudizio».[5]

In complesso, mi par davvero mirabile ch' egli fosse allora cosí nel vero nel sentir di sé; ché quanto concedesse ai suoi tempi e negasse, pur senza dissimularsele, alle ragioni dell' arte, appare palese se si vogliano confrontare i giudizî dei contemporanei e quelli dei posteri sul *Panegirico:* tra quelli, il Lamberti ne chiamava lo stile «veramente puro italiano»[6] e lo Scalvini, con le stesse parole, «veramente italiano»;[7] tra questi il Chiarini, cioè il piú schietto e insieme spregiudicato ammiratore che il piacentino abbia avuto dopo morte, osserva, e per quel che mi sembra con ragione, che il *Panegirico* «è pure lo scritto dove tutti i difetti della prosa giordaniana si sono dati convegno, come per mettersi in mostra».[8]

Un' altra censura il Giordani fece poi a sé stesso: o piuttosto accettò che gli si facesse: quando consentiva al Leopardi d' aver «guastato il lavoro» col volervi far mostra d' erudizione; ma aveva voluto confondere i malevoli, che l' avevan tacciato d' ignoranza e l' avevan fatto licenziare «con ignominia» dalla cattedra bolognese.[9]

[1] *Opere,* XIV, 279: cfr. 491-92.

[2] *Opere,* VIII, 323. La confessione del G., d'avere scritte lui queste *Osservazioni,* è a p. 326, nota: cadono quindi le supposizioni ingegnose del Butti (art. cit., p. 276 e n. 1) sull'autore di essé.

[3] *Opere,* XIV, 250.

[4] *Opere,* XIV, 276.

[5] *Opere,* VIII, 325.

[6] *Opere* del G., VIII, 313.

[7] *Scritti,* Firenze, 1860, p. 31.

[8] Art. cit., p. 235.

[9] *Epistolario* del Leopardi cit., III, pp. 113-15. Le osservazioni del L., che avevan dato luogo a questa giustificazione, sono in una notevolissima lettera, del 10 ott. 1817, pubblicata nel vol. I, pp. 99-102.

E questo fine era stato raggiunto, se il Gussalli, con men torto forse di quanto sembri al Butti, poté dire che l'autore del *Panegirico* salí in fama d'essere « uno dei primi sapienti del secolo ».[1] Egli poteva dunque consolarsi del danno che ne veniva all' « economia » del suo lavoro: se ne consolò anzi piú del bisogno, quando nel 1839, in uno di quegli scatti di senile orgoglio e d' intolleranza che gli divenner familiari, trovò motivo di stupirsi rileggendo il suo lavoro giovanile, e trovandovi « tanta copia di pensieri, e niente volgari », quando « tutta l' eroica gioventú presente » lo accusava di non aver « altro che parole vuote di pensiero ».[2]

Ma l' esame di questi auto-giudizî, che occorreva considerare per ispiegare come il Giordani fosse malcontento del primo abbozzo del suo lavoro e intendesse rifonderlo, ci ha fuorviato. Il 30 ottobre 1807 questa revisione appariva irta di difficoltà insormontabili al perplesso Giordani: « Tal quale sta, mi fa paura. Rifarlo ho tentato mille volte, non mi riesce. Rattopparlo neppure: eppure in qualche modo dee andare ». Forse fu in questo periodo di dubbi incresciosi che gli balenò l' idea di travestire la sua orazione in sonora prosa latina;[3] ché, del resto, il proposito di dare il *Panegirico* alle stampe era già da un pezzo ben fermo nella mente del Giordani, senza che ancora il Montrone — il primo tra quegli amici che, secondo le sue tardive giustificazioni, l' avrebbero « forzato » — glie ne avesse fatto parola: « Ho detto a me stesso bisogna stamparlo. Io non soglio e non voglio disdirmi ».[4] Pregava pertanto il Montrone di addossarsi, in un con l' amico comune G. B. Giusti, la briga della revisione e della stampa.[5] Quanto a questa, il servizievole Montrone consentí volentieri a prestarvisi, con soddisfazione del Nostro;[6] per quella, la sua buona volontà lo spingeva a stimolare l' amico a provvedervi soprattutto da sé: e questi gli dava ragione,[7] ma non sapeva trarsi d' impac-

[1] *Opere* del G., I, 29-30.

[2] *Opere*, VI, 389; cfr. 387 e XIV, 492.

[3] Esiste un brevissimo principio latino, autografo, del *Panegirico*, tra le carte Giordani nella Biblioteca Laurenziana (I, 17). Eccolo: « Napoleonem imperatorem laudare labor est profecto unicuique exoptandus; plerisque vero mortalium, nisi forte paucissimis, magnopere extimescendus: illud enim divinum lumen, quod honori bonoque humani generis exortum esse cognoscimus, nec sine culpa taceri posse videtur nec oratione contingi citra periculum ».

[4] *Opere*, XIV, 247.

[5] Ivi e p. 259.

[6] *Opere*, XIV, 248.

[7] *Opere*, XIV, 273, 280.

cio nella ripulitura del discorso; e un po' esprimeva l' opinione che « non tornasse il conto di correggere una cosa mal digerita », [1] un po' si scusava del ritardo a mandare il manoscritto, [2] un po' assicurava che ci stava lavorando attorno, [3] e che il lavoro non era piccolo, se il *Panegirico* n' usciva « rattoppato e ampliato quasi d' un terzo », [4] o addirittura raddoppiato di mole. [5] Anche per la revisione, del resto, non mancarono al manoscritto del Giordani le cure del Montrone e del Giusti, né mancò l' autore di trar profitto dalle osservazioni del Lamberti, [6] che un po' gli spiacquero perché non indirizzate personalmente a lui, [7] ma furon del resto tanto garbate, da assicurare all' ignoto autore il benevolo accoglimento della dedica del volume da parte del Vicerè Eugenio.

Già alla fine dell' aprile 1808 il *Panegirico* era pronto per la stampa, che il Giordani desiderava fosse fatta « al piú presto »: [8] perciò offlciava il conte Aguccbi a ottenere che la stessa Corte ne « ordinasse una bella edizione alla sua R. Stamperia ». La Corte non vi s' indnsse: e il Nostro, non senza qualche accenno di malumore verso il Monti « per cui si spesero migliaia di zecchini a stampare il Bardo », [9] si rassegnò all'edizione bolognese, curata dal Montrone e dal Giusti. [10]

Il Giordani, che scrivendo il *Panegirico* aveva pensato di acquistare il favore del governo, non si faceva poi tante illusioni sulla possibilità d' ottenerlo : « ci fosse un guadagno », scriveva sfiduciato nel novembre 1807; [11] ché se qualche ministro — forse l'Aldini —

[1] *Opere,* XIV, 258, 281.

[2] *Opere,* XIV, 250,

[3] *Opere,* XIV, 276.

[4] *Opere,* XIV, 279.

[5] *Opere,* XIV, 298.

[6] *Opere,* VIII, 313-16.

[7] « Dai discorsi di Martinetti avevo capito che il Signor Cav. Lamberti avrebbe cortesemente riferito alla Corte, sicché si accettasse, non parlando di correzioni..... e a me avrebbe favorito indicare particolarmente quali emende volesse la prudenza, e quali il buon gusto ». Cosí il G. all'Aguccbi (4 giugno), ribattendo con cortese polemica, una per una, le osservazioni del Lamberti, che gli erano state trasmesse dal Montrone (*Tre lettere* cit., p. 8).

[8] Ivi, p. 6. « Già troppo mi tarda », aveva scritto il 20 aprile (ivi, p. 3).

[9] Ivi, p. 7.

[10] *Panegirico alla Sacra Maestà di Napoleone* detto nell'Accademia Letteraria di Cesena il 16 agosto 1807 da Pietro Giordani, Bologna, Masi, 1808.

[11] *Opere,* XIV, 254.

avesse voluto aiutarlo, « non certamente » vi si sarebbe indotto per « composizioni » sue.[1] Malgrado questa sfiducia, non mancò poi di darsi attorno; e subito nel maggio 1808, proposto, come s' è visto, dal Rossi, ma specialmente raccomandato dall'Aldini,[2] si ebbe, se non la cattedra sospirata, il pro-segretariato dell'Accademia di Belle Arti di Bologna. Nell' ottobre poi si adoperava perché del *Panegirico* si facesse una traduzione francese,[3] e n' avesse una copia l' Imperatrice,[4] e il principe lo compensasse della dedica, intermediarî il buon Aldini e Cristini.[5] Il Principe lo compensò « con parole e con regali » e con la promessa di « migliore impiego »;[6] ma il migliore impiego non venne mai,[7] e i regali tardarono parecchio: le parole, oh quelle sí! s' ha da credere che siano arrivate subito a destinazione.

Il premio, sappiamo, era una tabacchiera d' oro del valore di 600 lire italiane, e una somma eguale in denaro, « à titre d' encouragement ». Il Butti ha pubblicato il rescritto vicereale, in data dell' 8 novembre 1808, che impartiva questi ordini;[8] ma già dall' epistolario se ne conosceva il contenuto; e se, inesattamente, il Gussalli parla di un dono di mille lire, forse l' informazione risaliva al Giordani stesso, che avrà ricordato la somma totale guadagnata, comprendendovi anche il ricavo della vendita della tabacchiera.

Poiché il pover uomo era oberato di debiti; e la generosa disposizione di Eugenio tardava troppo, secondo i suoi desiderî e i suoi bisogni, ad essere eseguita. Perché si ricordassero della sua

[1] *Opere,* XIV, 256.

[2] Zanolini, op. cit., II, 476-77, docc. 185-86.

[3] *Opere,* II, 19.

[4] *Opere,* II, 21.

[5] *Opere,* II, 25.

[6] *Opere,* II, 24.

[7] In una lettera al Cicognara, del marzo 1810, il G. disse però d'aver ricusato buoni impieghi a Milano: tra gli altri, quello di « bibliotecario del Vicerè » (*Opere,* II, 87): e sulla benevolenza del Vicerè egli fece assegnamento anche piú tardi (II, 90, 101, 103, 105). Ma non ne trasse, in sostanza, alcun beneficio: e ancora nel maggio 1810 Vincenzo Monti poteva interessarsi alle sue sorti presso l' ispettore Rossi, esclamando: « tutta Bologna mormora della crudele dimenticanza in che questo egregio scrittore è tenuto » (*Lettere di varî illustri italiani del sec. XVIII e XIX a' loro amici* ecc., Reggio, 1841, III, par. II, p. 131).

[8] Art. cit., di pp. 276-77. Il B. dà anche notiziauna lettera del Moscati, direttore generale della P. I., al Ministro dell'interno: ma contemporaneamente il Moscati scriveva di suo pugno al Nostro, dandogli il lieto annunzio (*Opere* del G., II, 26).

miseria, scriveva al Monti [1] e al Cristini; [2] e fu cosí che i denari giunsero il 27 dicembre, [3] e il Giordani disponeva immediatamente per l' invio di 500 franchi all' uomo che lo aveva tanti mesi mantenuto, il Brighenti. [4]

Ma l' altra metà del premio vicereale, la tabacchiera d' oro, era un lusso di cui il Giordani non sapeva che farsi: senza contare le stolte malignità alle quali, nel pettegolo ambiente bolognese, quel donativo deve aver dato luogo, [5] piú che gingilli occorrevano denari, al pover uomo. E cominciò a chiedere che il Monti intercedesse perché le 600 lire che la scatola doveva valere gli fosser date in contanti; [6] e non riuscendo in questo, pregò perché essa fosse rivenduta, magari allo stesso incisore che la doveva aver fatta, Luigi Manfredini. [7] Che esito avesse il mercato, non so: certo da principio non ne fu nulla, se il 9 gennaio 1809 il Giordani ricevette la tabacchiera; i suoi ringraziamenti, in una letterina che è degna d' esser conosciuta per i sentimenti liberi che vi sono espressi con dignità, portano la data del giorno successivo; [8] e d'altri otto giorni piú tardi è una

[1] *Lett. inedite del Foscolo,* cit., p. 75.

[2] *Opere,* II, 26.

[3] *Lett. ined.,* cit., p. 77.

[4] *Opere,* II, 27-28.

[5] Una curiosa testimonianza ne abbiamo in una lettera di Filippo Re all' Ispettore Rossi, del 6 dicembre 1809: « Vi debbo molti ringraziamenti pel rapporto onorevole e non meritato che mi fa concepire delle speranze, che se piove possa piovere sopra di me la *scatola.* Ma a dirvela, pioggia di tal sorte, dopo che, caduta qui su taluno, ha perduto infinitamente il credito, non sarebbe molto cara al mio amor proprio. Fatemi piuttosto piovere qualche doppia » ecc. (*Lettere di varî,* cit., III, par. II, p. 164).

[7] *Lett. in.,* p. 77.

[8] Ivi, pp. 82, 85.

[7] Ne è copia nella Bibl. Laurenziana, tra le carte Giordani (XXIV, 19):

« *A Sua Eccellenza*
« *Il signor Senatore Direttor Generale della Pubblica Istruzione*

« *Eccellenza*

« Ieri col suo venerato dispaccio dei 31 decembre N. 5206 ho ricevuto « la scattola d' oro della quale ha voluto degnarmi la clemenza di S. A. S., « del quale dono io rendo devotissime grazie a V. Ecc.; e la supplico di « rappresentare nuovamente al benignissimo Principe la mia umilissima ri- « conoscenza.

« E rispondendo all' altra parte del suo prelibato dispaccio, posso assi- « curare V. Ecc. che a compiere l' ufficio mio con ogni possibile diligenza

ricevuta che dové stendere in forma più regolare.[1] Ma par che la scatola ritornasse a Milano, forse al Manfredini, e da Milano solo nell'aprile, dopo rinnovate insistenze, il Giordani ricevette, grazie all' interessamento del Monti, quello di cui veramente bisognava, i denari.[2]

Cosí si chiude, prosaicamente, la storia del *Panegirico* giordaniano. Al Nostro non rimase che interessarsi, qualche volta, delle ristampe che se ne fecero. L' edizione del Bettoni[3] gli parve poi sempre la migliore: e voleva che fosse base alle successive, se la propose al Tubarchi di Parma nel 1811,[4] e nel 1815 al Cicognara,[5] e nel 1819 al Brighenti, per il quale ne corresse un esemplare.[6] Al

« non mi sarà bisogno mai d' altro stimolo che il sentimento del mio do-« vere, il quale negli uomini d' onore è potentissimo. Dalla Reale Munifi-« cenza poi, che a me è toccato di provare, prenderanno certamente coraggio « i miei studi e vigore, e tenteranno ogni via per farsi piú meritevoli del-« l' augusta approvazione.

« Voglia V. Ecc. conservare in me i benefici effetti della sua protezione « e accolga il profondo ossequio col quale me le inchino e raccomando.

« Di Vostra Eccellenza

« Bologna 10 gennaio 1809

« *Umil.mo Devotiss.mo Obbligatis.mo Serv.re*

« PIETRO GIORDANI ».

[1] « *Al Ministro dell' interno*

« *Eccellenza*

« Sono stato avvertito di dover mandare a V. Ecc. una piú formale ri-« cevuta del regalo onde mi ha degnato la clemenza di S. A. S. per il mio « Panegirico alla Sacra Maestà dell'Augustissimo Imperatore.

« Con questa occasione ripeto a V. Ecc. i miei devoti ringraziamenti, e « la preghiera che sia rappresentato al Trono del benignissimo Principe l'o-« maggio della mia profonda e perpetua riconoscenza.

« Degni V. Ecc. di continuarmi la sua protezione, ed umilmente me le « inchino

(segue il principio della copia della ricevuta:

« Regno d' Italia

« Bologna 18 gennaio 1809.

« Da Sua Eccellenza il signor Conte Senatore Direttor Generale della . . .

(Carte Giordani, cit., XXIV, 20).

[2] *Lett. in.*, cit., pp. 86, 91, 96.

[3] *Napoleone legislatore ossia Panegirico* ecc., Brescia, 1810.

[4] *Opere*, II, 194.

[5] *Opere*, III, 273, 275.

[6] *Opere*, V,32.

Brighenti, quando si fece editore aprendo a Bologna la « Tipografia delle Muse », consigliava vivamente di curarne un' edizione a parte, sperando che gli avrebbe dato non poco profitto, e che sarebbe stato facile smaltirne 500 e fin 1000 copie; [1] e forse nel consiglio, oltre che la testimonianza d' una notevole popolarità goduta ancora dalla sua opera giovanile, s' ha da avere un' eco di quella tenerezza che il Giordani conservò un po' sempre per essa (per la fama che ne aveva avuto? per il ricordo degli stenti tra i quali era stata composta?), e che piú tardi avrebbe manifestato rudemente nei giudizi iperbolici che si son veduti.

GIOVANNI FERRETTI

VARIETÀ E POLEMICHE

UN' ANTINOMIA ESTETICA

(*a proposito di recenti discussioni sulla dialettica delle opere d' arte*).

Recentemente sono ritornate in luce alcune interessantissime questioni riguardanti il metodo nella storia dell' arte; questioni che, se svolte sino in fondo, potrebbero recare grande giovamento cosí alla critica come alla filosofia. Si tratta, in sostanza, di stabilire il rapporto reciproco delle opere artistiche e la possibilità, o meno, di una dialettica svolgentesi fra di loro.

Poiché non è nostro intento scendere ai particolari della discussione già iniziata sul « Conciliatore », né di riassumerla qui, preferiamo esporre la cosa nella forma piú astratta possibile, quasi come se si trattasse d' un problema di geometria.

Per chi abbia accettato quella che un filosofo americano disse « la quarta concezione dell' essere », ossia l' idealismo, e, piú particolarmente, l' idealismo di Benedetto Croce, l' opera d' arte non è qualche cosa che si aggiunga, per chissà quale miracolo, alla realtà esistente, press' a poco come il cinque si aggiunge al sette per for-

[1] *Opere*, V, 18, 22, 63.

mare il dodici. L'arte è la realtà stessa, cioè la realtà considerata da un certo punto di vista, « sub specie intuitionis », o, meglio, è l'atto concreto e vivente dello spirito che intuisce se stesso, nella sua passionalità, come volente ed attivo. Esaminata sotto quest'angolo visuale, l'arte è un atto continuo, ininterrotto, sempre rinnovantesi, nella coscienza del piú umile contadino come in quella del piú grande poeta, del piú incolto borghese come del piú erudito critico; atto non limitato in una cornice o in un blocco di marmo o nelle corde di un istrumento qualsiasi, ma atto che si compie in tutti i momenti della vita, perché è vita esso stesso. È vero che questo atto intuitivo nella sua purezza si ha soltanto in certi momenti dello spirito (opere d'arte), perché ordinariamente si trova offuscato da preoccupazioni pratiche che non ce lo fanno avvertire interamente e pienamente; ma, insomma, o puro o involto e presupposto da altri atti spirituali, esso è sempre presente, perché è il primo e il piú immediato. Anzi, in certi casi avviene che non solo l'atto intuitivo non sia soverchiato, e quasi direi nascosto, da altri, ma che, invece, questi altri elementi svaniscano, e si risolvano in esso, o, meglio, ricevano la loro piena espressione. Allora si ha l'arte.

Ne consegue che tutte le opere artistiche sono l'espressione di una sola e medesima realtà spirituale, e cioè sono questa realtà stessa considerata, come abbiamo detto, « sub specie intuitionis ». Esse sono, in un certo senso, come le monadi: ciascuna di esse riflette l'universo, dal suo punto di vista.

O, in altri termini, è facile persuadersi che, per quello che abbiamo detto, vi è un rapporto reciproco fra opera d'arte e realtà, per cui l'opera d'arte s'inserisce nella realtà storica in quanto ne esprime appunto un momento, e d'altra parte diviene, dopo essersi concretata come intuizione, realtà storica essa stessa. Essa esprime sí tutti gli elementi costitutivi di un certo momento dello spirito, siano essi volizioni già espresse (altre opere d'arte) o concretate in avvenimenti, o volizioni ancora informi e passioni agitantisi nell'animo dell'artista; ma dal momento in cui essa li ha rielaborati e rifusi nella nuova sintesi creatrice, diviene essa stessa fatto storico individuale, ed acquista quindi certe relazioni con tutta la realtà, in forza delle quali può e deve, in un certo altro momento spirituale (per esempio, una nuova opera d'arte), essere considerata né piú né meno che un elemento storico alla stessa stregua degli altri. Allora, se noi esaminiamo da questo punto di vista le singole opere d'arte, nei loro rapporti reciproci, esse ci appaiono niente altro che come momenti della realtà spirituale nel suo perenne divenire, e

perciò momenti che, anziché staccati ed esistenti di per sé, sono ed hanno valore appunto in quanto tali, e sono quindi inevitabilmente collegati, perché l'uno non sarebbe senza gli altri; momenti i quali dal critico, che pronuncia il suo « giudizio esistenziale », vanno posti come tali e cioè negati e risoluti nell'unità superiore dello spirito che intuisce se stesso.[1]

Ma, d'altra parte, si potrebbe osservare, che le singole opere d'arte sono, come le monadi cui le abbiamo assomigliate, ciascuna un mondo a sé e, per giunta, senza finestre, perché esse sono fatti individuali la cui essenza è riposta tutta nell'individualità. Qualunque sia la genesi d'un'opera d'arte, essa, dal momento in cui ha acquistato esistenza, è individuale e irriducibile. Ammesso anche che sia la sintesi di un certo numero di elementi, essa è, e rimane sempre, sintesi, ossia non riducibile agli elementi dai quali risulta. E, posto che la sua natura sia l'individualità, intercederà sempre fra le singole opere d'arte, come fra le monadi, una differenza qualitativa irriducibile, che, per di piú, non sarà davvero un « indiscernibile », come nel sistema leibniziano. In altri termini, due opere d'arte non si possono considerare fra di loro in nessun rapporto, a meno di non scambiare un certo numero di elementi che si trovano in ognuna di esse, per l'opera viva e completa; cioè a meno che non si neghi la loro individualità o, in altri termini, la loro esistenza.

Eccoci dunque di fronte ad una vera e propria antinomia.

Tesi: Le singole opere d'arte sono momenti di una stessa realtà spirituale, e quindi si può passare dall'una all'altra di esse con un processo dialettico. Se cosí non fosse, bisognerebbe dare ad ogni momento dello spirito un'esistenza autonoma, indipendente, e staccata da tutto il resto.

Antitesi: Le singole opere d'arte esistono solo in quanto sono fatti individuali, e quindi non è possibile stabilire alcun rapporto fra di esse senza negare questa individualità, ottenendo cosí una dialettica fra elementi che piú non esistono.

Questa nostra antinomia ha, come è facile vedere, una stretta parentela con quella, di kantiana origine, di cui si è occupato anche

[1] Naturalmente, negati e risoluti in quanto sono considerati tutti come singoli momenti dell'atto spirituale intuitivo, e perciò inconcepibili al di fuori di tale unità e relazione reciproca; non negati e risoluti nel senso logico dell'espressione, e cioè come se le singole opere d'arte non esistessero e vi fosse soltanto « l'intuizione in generale ».

Benedetto Croce.[1] Se ne differenzia però, in quanto ha in vista esplicitamente il rapporto fra le singole opere d'arte, e quindi, se anche può esser considerata come un caso particolare di quella, richiede però di essere esaminata a parte, in quanto vi si domanda appunto se a far parte degli elementi costitutivi di un'opera d'arte, ve ne può entrare un'altra.

Ebbene, la questione è appunto tutta qui: nello scambiare un elemento costitutivo colla totalità degli elementi. La nostra tesi postula una dialettica; ma, non precisando bene che cosa debba essere questa dialettica, viene a considerare le singole opere d'arte come aventi relazione soltanto fra di loro, e le considera cosí come pure astrazioni, all'incirca come i numeri di una somma che si possono scomporre in tante unità. Si avvede, è vero, che il loro rapporto reciproco sta nella realtà storica; ma non mette in luce abbastanza questa considerazione. E facendo cosí, lascia campo ad un'antitesi, la quale protesta contro questa astrazione operata sulle opere d'arte, ed afferma che il loro carattere è invece la concretezza e l'individualità. Ma però poi crede di trovare tale concretezza e individualità nell'isolamento assoluto dei singoli atti intuitivi, senza accorgersi che, in questo modo, passa da un'astrazione ad un'altra e considera i singoli lavori artistici come tanti punti matematici senza nessun rapporto con la realtà.

E allora noi possiamo invece affermare, che le opere d'arte hanno fra di loro sí un rapporto (tesi), e sono sí individuali e irriducibili (antitesi); ma sono appunto individuali e irriducibili in quanto hanno un rapporto, non solo fra di loro, ma anche con tutta la realtà, e, anzi, questo rapporto fra di loro non si può concepire se non attraverso tutta la realtà storica, considerata nel suo insieme come unità indiscindibile. Né si creda che questa seconda parte della nostra sintesi, sia introdotta per caso o arbitrariamente; perché, anche prescindendo dal fatto che l'abbiamo già dimostrata, è facile vedere come essa sia niente altro che un chiarimento della prima e sia in essa implicitamente contenuta. Infatti, il dire che le singole opere d'arte hanno un rapporto fra di loro non significa altro che questo: le singole intuizioni hanno un rapporto fra di loro. E allora, che cosa è mai «tutta la realtà storica»? La realtà storica non è niente altro se non un complesso d'intuizioni «esistenzializzate», o, in altri termini, delle

[1] *Le antinomie della critica d'arte,* in *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana,* pp. 42 segg.

quali si è affermata o negata l'esistenza: perché appunto tutti gli atti dello spirito, e pratici e teoretici, debbono, per diventare storia, esprimersi, cioè farsi intuizioni alle quali poi si aggiunge, in un momento ulteriore, il predicato esistenziale. Né il fatto che vi si sia aggiunto un tale predicato altera il loro carattere di intuizioni; perché l'artista, appunto in quanto tale, le considera, le vede, unicamente come immagini, che rielabora e fa rivivere di una vita nuova.

Inoltre, un'intuizione è sí un'individuale; ma essa acquista appunto la sua individualità soltanto perché si distingue dalle altre infinite intuizioni reali o possibili; colle quali ha quindi, per il critico, un rapporto necessario. O, se cosí non fosse, ed essa esistesse come un mondo unico, essa dovrebbe allora, inevitabilmente, esaurire tutta la realtà: porsi cioè come un universale e non piú come un individuale. E questo sta a dimostrar la prima parte della nostra tesi; cioè l'individualità delle singole intuizioni composte appunto nel loro rapporto reciproco.

Concludendo:

1. Tutte le intuizioni (opere d'arte) hanno un rapporto fra di loro: resta quindi possibile spiegare come dall'una si passi all'altra. È dunque da ammetter una dialettica delle opere d'arte.

2. Siccome tutte le intuizioni non sono opere d'arte (nel senso che attribuisce il critico a questa parola), ma possono essere anche semplicemente fatti storici, e, d'altra parte, una dialettica è possibile soltanto fra tutte le intuizioni, ne consegue che tale dialettica deve avvenire non soltanto fra le singole opere d'arte considerate come esistenti in un mondo a sé, ma invece attraverso la realtà storica, considerata nel suo insieme e nella sua unità inscindibile.

3. Non si deve però attribuire all'espressione «dialettica» un senso logico,[1] e cioè ammettere che interceda fra le singole opere d'arte un rapporto come, per esempio, di principio a conseguenza, o di condizione a condizionato. Bisogna aver sempre presente, che fra di esse vi è il solo legame dato dall'unità dello spirito in generale.

Come è facile vedere, la tesi da noi svolta, nelle sue linee ge-

[1] Sarebbe piú esatto, forse, dire naturalistico; giacché questo modo di considerare il principio di causa come necessità ferrea, ha luogo piú propriamente nelle scienze fisiche e naturali. Il filosofo, invece, ha sempre presente che, se anche un'idea è conseguenza dell'altra, il passaggio dall'una all'altra avviene per un atto spontaneo dello spirito.

nerali, è riducibile alla formula ultimamente enunciata dal Croce (*Critica,* XII, 399). Infatti, è stato anche nostro scopo mostrare quanto di vero contenga, se interpretata rettamente, una tale formula, che, secondo noi, va collegata al resto del pensiero crociano e con esso chiarita.

Né, a questo punto, si può lasciare senza risposta un dubbio che potrebbe sorgere nella mente di chi legge. Se quello che abbiamo detto è vero, ne consegue che non si può fare una storia letteraria senza fare, necessariamente, tutta la storia; la storia degli avvenimenti, delle idee, dei costumi, delle passioni stesse che si agitavano nell'animo degli artisti: insomma, un vero e proprio lavoro infinito. Ora, come è ciò possibile? Non si ricava da questa osservazione l'avvertimento che è bene rinunciare ad ogni e qualsiasi storia letteraria ed a piú forte ragione ad ogni dialettica delle opere d'arte?

Sarà opportuno far subito osservare, che allora bisogna rinunciare non soltanto ad ogni storia dell'arte, ma ad ogni e qualsiasi specie di storia! Non soltanto per spiegare come si passa dal mondo artistico del Boiardo a quello dell'Ariosto è necessario tener conto di tutta la realtà storica; ma anche per spiegare come si passa dalla società del 700 a quella dell'800, o dalla monarchia alla repubblica e da questa all'impero, o da Napoleone primo ai Borboni e poi a Luigi Filippo. E se non è possibile fare una storia letteraria senza far una storia civile o religiosa, non è nemmeno possibile fare una storia civile o religiosa senza una storia letteraria. Sappiamo bene che non ci sono dieci o dodici storie, ma una sola, di cui le singole sono aspetti parziali. E sappiamo pure che, come ben disse il Croce: «nessun critico può esaurire un'opera d'arte (o piú opere d'arte — diciamo noi —), come nessuno storico esaurisce il racconto di un avvenimento; e tutti i critici, come tutti gli storici, esauriscono il loro compito all'infinito».

Ma ciò non impedisce al critico ed allo storico di estrarre, volta per volta, dalla grande unità del reale accaduto, quegli elementi che meglio degli altri possono servire a determinare, in ogni singolo caso, sia la fisonomia di un fatto individuale, sia i rapporti reciproci di un certo numero di fatti (il che poi in fondo è la stessa cosa, perché un «fatto in sé», senza alcuna relazione cogli altri, non può esistere), a seconda del lato della realtà storica che egli si propone di mettere maggiormente in luce.[1] Il negare la possi-

[1] Si ricordi anche qui il saggio precedentemente citato, *Le antinomie della critica d'arte,* dove il Croce esamina appunto quali siano i fattori storici di cui si deve tener conto per l'intelligenza delle opere artistiche.

bilità di far questo equivarrebbe a fare come quei tali, di cui parlava Hegel, che rifiutano le singole filosofie perché non sono « la filosofia », o come chi, avendo chiesto della frutta, rifiutasse le pesche, le ciliege, ecc., perché sono sí pesche, ciliege, ecc., ma non sono « la frutta ».

Concludendo: In questo breve articolo non ho certo preteso esaurire le questioni, tanto complesse, che presenta un problema su cui si stanno affaticando oggi alcuni dei nostri migliori ingegni. Sarò soddisfatto se avrò almeno potuto contribuire a chiarire un concetto che, interpretato falsamente, può condurre a sostenere e difendere le aberrazioni dell' estetismo, mentre, rettamente inteso, può recar luce cosí all' estetica come alla storia dell' arte.

Mario Casotti.

NOTIZIARIO

(*dal* n.° 1 *al* 22).

LINGUE E LETTERATURE NEOLATINE

1. Ernesto Monaci ha iniziato presso l' editore Lapi di Città di Castello una nuova collezione di *Opuscoli e pagine di filologia romanza.* Il primo volumetto testé pubblicato contiene il mirabile *Proemio* di G. I. Ascoli all'*Archivio Glottologico italiano,* che, per essere una delle scritture classiche intorno alla dibattuta questione della lingua, piacerà agli studiosi avere in un' edizioncina corrente facilmente accessibile, tanto piú che il volume dell'*Archivio* in cui primamente apparve, è ormai esaurito. Al *Proemio* è stata opportunamente aggiunta una lettera del medesimo Ascoli su la lingua e lo stile, che fu pubblicata nella *Perseveranza* del 12 aprile 1880. Alle due scritture va innanzi una prefazione di Francesco D' Ovidio, che è un lucido commento del pensiero ascoliano ne' suoi rapporti colla dottrina manzoniana e col *Novo Vocabolario* del Giorgini e del Broglio, che quella dottrina esplica e da cui l'Ascoli prende le mosse nel suo discorso. Il D' Ovidio mette in rilievo in che cosa l'Ascoli diverge dal Manzoni, e utilmente ricorda quel che egli stesso altra volta ebbe occasione di scrivere in proposito del *Proemio,* contribuendo, come tutti sanno, con acute osservazioni a temperare quel che v' era d' eccessivo nella dottrina dei due insigni pensatori e avviando cosí la questione della lingua a un' equa soluzione. Il volumetto è stato curato con molta diligenza da A. Camilli, il quale ha apposto ai due scritti dell'Ascoli utili noticine, per chiarire allusioni e illustrare qualche sintetica affermazione. [M. P.].

Provenza. — 2. Un bel ritrovamento, che farà sussultare l'animo dei provenzalisti, è quello che ha fatto testé Vincenzo De Bartholomaeis, frugando fra le coperte membranacee dei protocolli dell'Archivio Notarile di Bologna. Siffatte coperte derivano spesso, come si sa, da codici distrutti, e talora ci conservano documenti letterari di qualche importanza. Nell'Archivio bolognese alcune, vedute dal De B., contengono frammenti in volgare, italiani e, in maggior parte, francesi, in versi e in prosa. Di essi il De B. si propone di comunicare quanto prima un indice completo. Intanto ci ha dato una bella primizia, pubblicando gli *Avanzi di un canzoniere provenzale del sec. XIII* (estr. dagli *Studi Romanzi* editi a cura di E. Monaci, Roma, presso la Società Filologica romana, 1914). Si tratta di due fogli di un canzoniere che per il formato (cm. 40×30), per il numero delle poesie che conteneva, e per l'età (sec. XIII) doveva essere uno dei piú cospicui monumenti della poesia trobadorica che siano stati composti in Italia. Il primo foglio contiene, fra intere e frammentarie, 8 poesie di Peire d'Alvernhe, il secondo 10 poesie di Marcabru. Queste poesie sono tutte note, ma due di esse che si avevano fin qui frammentarie, vengono integrate dal testo novello; e per giunta l'esame accurato del primo foglio fa arguire che il canzoniere bolognese dovesse contenere di Peire d'Alvernhe un numero di poesie maggiore di quello conosciuto. Anche la lezione di questo nuovo testo è particolarmente utile per la storia dei canzonieri provenzali esistenti, specialmente pei rapporti con quello estense e l'altro di Cheltenham, che il De B. illustra compiutamente. Notiamo ancora una novità che ci offre il testo della nota satira di Peire d'Alvernhe contro i trovatori. Fra i compagni d'arte fatti segno ai colpi dell'Alvergnate è ricordato *us rieils lombartz,* o *vielles* o *veilletz,* secondo le varie lezioni dei testi finora noti, che *apell' om Cossezen.* Orbene, il canzoniere bolognese, in luogo di *vieils,* ci dà la lezione *Guillems,* che sarebbe dunque il nome del piú antico poeta italiano che abbia scritto in volgare. Sarà questa la lezione genuina? Il De B. propende per il sí, e fa alcune osservazioni che ne dimostrano la probabilità. [M. P.].

Spagna. — 3. Annunciamo un'ottima ediz. del *Poema del Cid,* dovùta a quell'insigne filologo che è Ramon Menendez Pídal. Il Cantare del Cid e la *Chanson de Roland* sono i due monumenti piú antichi e piú notevoli dell'epica neolatina, ed ogni studioso della nostra letteratura non può non averne conoscenza diretta. Della *Chanson* abbondano le edizioni, con o senza commento, per gli studiosi o pei lettori correnti. Del Cid non si aveva fin qui nessuna edizione che fosse facilmente accessibile e accompagnata dagli schiarimenti necessari alla compiuta intelligenza del testo. Ultimamente il Menendez Pídal, dopo aver pubblicato la monumentale edizione in doppio testo, diplomatico e critico, con un ampio corredo di studî che mirano a illustrare e spiegare tutte le questioni relative al Cid, ha dato fuori un'edizione minore, con introduzione e note, che in gran parte derivano dalla precedente opera, ma anche contengono qualcosa di nuovo. Il testo è distinto nelle varie lasse, e ciascuna di queste ha un titolo interpretativo. Le note sono sobrie ma compiute; l'introduzione, molto interessante, tocca tutti gli aspetti da cui può essere considerato quel poema, ed offre in proposito il

risultato degli studi piú recenti, che son dovuti quasi interamente al Menendez Pídal. Vogliano gli studiosi far buona accoglienza a questo volume della collezione *Clasicos Castellanos* (edizioni de « La Lectura »), che è destinato a giovar molto alla cultura. [M. P.].

MEDIOEVO E ORIGINI

4. La letteratura delle origini si è testé arricchita di un nuovo documento poetico per merito di un operoso esploratore di manoscritti, Vincenzo De Bartholomaeis, il quale ha pubblicato un *Ritmo volgare lucchese del 1213* (estr. dagli *Studi Romanzi* editi a cura di E. Monaci, Roma, presso la Società Filologica Romana, 1914). Il codice membranaceo nel quale lo ha scovato, appartiene al Collegio di Spagna di Bologna, e contiene il trattato περὶ φύσεως ἀνθρώπου di Gregorio Nisseno, tradotto di greco in latino (*De natura hominis*) dal giudice Burgundione Pisano. Esso fu scritto certamente nella seconda metà del secolo XII, e se non proprio nel 1165, data della traduzione che risulta dalla rubrica della prima carta, certo negli anni di Burgundione, morto nel 1194, come assicurano i caratteri paleografici. Orbene, nelle due ultime carte, rimaste bianche, furono scritte una memoria intorno a un avvenimento di storia lucchese del 1213 e una *Visio Sancti Sepulcri*. La memoria è in prosa latina, a cui però di quando in quando si mescolano parole volgari, che via via crescono, fino a che l'autore lascia del tutto il latino e la prosa, per continuare sino alla fine, narrando e giudicando i fatti, in versi ottonari, che sono quarantaquattro. La memoria in prosa e i versi risalgono, non c'è dubbio, ai primi mesi del 1213, perché appaiono dettati mentre lo scrivente era ancora sotto l'impressione degli avvenimenti, sebbene non si possa dire con quella sicurezza che si vorrebbe, che ci troviamo dinanzi a un autografo. Il Ritmo dunque prende posto fra i piú antichi documenti della poesia italiana, ed è anzi da considerare come il piú antico, di una qualche estensione, che abbia una data sicura. Il fatto storico ch'è argomento della memoria latina e del Ritmo, che formano un tutto, è quello stesso che troviamo narrato da Giovanni Sercambi, nel cap. XXX delle sue *Croniche* (ediz. Bongi, I, 15): si tratta della lotta, svoltasi sulla fine del 1212 e il principio del 1213, fra Guglielmo marchese di Massa e Bonifacio Rosso, signore di Castello Aghinolfi o di Montignoso; lotta alla quale presero parte alcuni Lucchesi in aiuto del Marchese di Massa, altri sostenendo Bonifacio, e questi col tacito consenso della repübblica di Lucca, che non credette partecipare all' impresa direttamente. La sorte fu sfavorevole a Bonifacio, che ebbe una solenne sconfitta; i Lucchesi presero molti prigionieri e fra questi alcuni loro concittadini che avevano combattuto dall' altra parte. Orbene, un cittadino di Lucca, che si trovò al fatto, volle colla prosa e col ritmo fermarne la memoria, invocando nei versi la vendetta di Lucca contro quei cittadini che aveano combattuto al fianco dei *Pagani,* come sono chiamati i seguaci di Bonifacio Rosso. Ci troviamo dunque dinanzi a una breve nota diremo quasi di cronaca cittadina, del genere di altre che, come giustamente ricorda il De B., sorprendiamo non di rado negli spazi lasciati bianchi dai copisti di codici, ne' rovesci delle pergamene notarili, ecc. Il me-

tro della parte rimata ci richiama alla cantilena giullaresca *Salvo lo vescovo;* ma non un giullare fu l'autore del novello documento, sí, molto probabilmente, un uomo di toga, che ci appare piú rozzo nell' uso della serie rimata, perché lascia talvolta qualche verso in bianco. L' illustrazione storica della memoria e del Ritmo è diligentissima, e cosí pure l' identificazione dei personaggi; fra i quali troviamo, per esempio, Guittoncinus Sighiboldi, in cui è da riconoscere l'avo di Cino da Pistoia, che fu preso prigioniero dai Lucchesi. [M. P.].

5. Utile potrà riuscire il volumetto *L'antica poesia abruzzese* raccolta a cura di Camillo Guerrieri-Crocetti, nella collezione *Scrittori nostri* (Lanciano, Carabba, 1914, pp 157). Contiene il *Contrasto del vivo e del morto,* il volgarizzamento dei *Disticha de moribus,* un sonetto in morte di Gio. da Capistrano e cinque poemetti religiosi (*Passio domini nostri Jesu Christi,* Leggenda di S. Antonio, *Historia Sancti Antoni,* Leggenda di S. Caterina d'Alessandria, Leggenda di S. Giuliano lo spedaliere). Precedono alcuni *Appunti per lo studio dell' antica poesia abruzzese,* in cui si parla di Buccio di Ranallo e de' suoi continuatori, dei codici capistranesi illustrati dal De Bartholomaeis, delle laudi drammatiche abruzzesi, ecc.

TRECENTO

Dante. — 6. Giovanni Federzoni è uno de' non molti scrittori di erudizione e di critica coi quali ci si intrattiene volentieri pur quando non ci persuadono del tutto; tanto piana e chiara è la sua maniera di impostare e sviluppare le quistioni anche piú sottilmente ingegnose, tanto onestamente convinta la sua parola, tanto fervido il suo attaccamento ai buoni studi, tanto religiosamente devoto il suo culto per Dante. La *Divina Commedia* e le opere minori dell'Alighieri sono infatti state e, sono tuttavia, il principale e peculiar obietto delle sue fatiche di studioso; sono la materia intorno a cui egli è venuto e viene senza posa esercitando il suo acume, ora rivolgendosi alle parti e agli aspetti di essa piú importanti, ora prendendone a considerare tenui particolari, ora attingendone elementi per la proposizione e la soluzione di quistioni sfuggite agli altri dantisti: di quistioni talvolta che possono apparire, benché finemente trattate, arbitrarie. Piú d' una di esse troviamo, o ritroviamo, nei *Nuovi studi e diporti danteschi* (Città di Castello, Lapi, 1913, pp. 240), che il F. ha pubblicato l'anno scorso, e che costituiscono il terzo volume della ' collezione dantesca ' iniziata dal Lapi con gli *Scritti* su Dante del Casini: quella, ad es., che forní occasione a un interessante dibattito, nel *Fanfulla della Domenica,* tra il F. e il Cian, su *I viaggi dell'Angelo dalla foce del Tevere all' isola del Purgatorio,* e l' altra, contenente, insieme con osservazioni e congetture forse non persuasive, piú d' un rilievo aggiustato sull' episodio di Farinata, intorno ad *Una scena dell' ' Inferno ' dantesco non descritta dal poeta.* Questi due scritti sono compresi nella seconda parte del libro, intitolata *Conversazioni e divagazioni intorno al poema di Dante:* modesto titolo, che ben si addice al fare amabilmente familiare di alcuni degli articoli che l' autore vi ha inseriti. Tra questi,

delicate e sottili impressioni contengono i due intorno a *Piccarda Donati* e a *Figure femminili dantesche;* e riflessioni osservabili quello, di tutt' altro genere, sul *Passaggio dal centro della terra.* — Alla *Vita nuova* è invece dedicata la prima parte, che consta di cinque scritti di varia ampiezza e importanza. Il piú notevole è forse il primo; nel quale il F. si adopera di suffragare l' opinione che il ' libello giovanile ' del Poeta sia stato messo insieme intorno al 1300, o, piú precisamente, che a tale anno sia da riferire la composizione della prosa e di alcune delle rime. Chi scrive questo cenno non partecipa, in proposito, alla certezza del F.; ma è innegabile, che alcuni degli argomenti che questi adduce e sviluppa, sono cosiffatti, da far sorgere qualche dubbio intorno alla validità dell' opinione piú comunemente seguita, che il coordinamento della suppellettile poetica e la stesura delle pagine prosastiche del divino libretto siano di almeno un lustro anteriori all' anno giubilare. Acute e calzanti sono anche le *Vecchie e nuove considerazioni sul disegno simmetrico della « V. N. »*, ove è fatto vedere come questa sia stata concepita ed eseguita, e cioè — per esprimerci dantescamente — « distinta e costrutta », secondo un determinato e, ben s' intende, allegorico criterio numerico, e come sia suddivisa in tre parti, aventi esteriori ed intrinseche rispondenze, e ciascuna alla sua volta tripartita: la prima dal cap. 1 al XVII, la seconda dal XVIII al XXIV, la terza dal XXVI al XLIII. Il primo che parlò, sia pur genericamente, di queste rispondenze, rileva il F. che fu, non E. Norton, come già gli fu obiettato, ma Gabr. Rossetti. — La terza parte del volume comprende *Varietà dantesche e non dantesche.* La prima di tali ' varietà ' è una serie di osservazioncelle che l'A. dice *Note noiose,* e che invece sono note molto argute intorno ad alcuni costrutti sintattici e linguistici che tornano nella *Div. Commedia,* e sui quali la piú parte dei commentatori non si è fermata o s' è mal fermata. Il F. arriva, col suo accurato esame di questi costrutti, a precisare con bella determinatezza il significato di piú d' un' espressione oscura, o sin qui non chiaramente esplicata, del poema. Giustissimo, ad es., è ciò ch' egli dice della *religione della montagna* di cui fa menzione Stazio nel c. XXI del *Purgatorio;* ' religione ' che non è, come parve all'Andreoli, allo Scartazzini, al Poletto e ad altri, un quasi burocratico ' regolamento ' che disciplini la vita nel sacro monte, ma proprio ciò che costituisce l' intima e peculiare essenza spirituale e teologale, com' a dire *religiosa,* di essa montagna. Sottili e giovevoli per la retta interpretazione di non radi passi della *Commedia* sono anche i rilievi che il F. fa sull' uso, abbastanza frequente in Dante (e, poteva aggiungere, nella lingua, specialmente poetica, dei primi secoli della nostra letteratura), di verbi attivi in forma riflessiva assoluta, e sulla litote dantesca. Ma le cose migliori di questa parte, e forse di tutto il libro, sono i due saggi, notevoli cosí per l' esattezza e la sottilità dell' esegesi come per la copia delle osservazioni di vario genere, sulla nota e bellissima canzone, dai piú attribuita a Fazio degli Uberti, ma che non è indegna di Dante, *Io miro i crespi e li biondi capelli,* e sulla canz. guinizelliana *Al cor gentil ripara sempre amore.* [V. O.].

QUATTROCENTO

7. Interessanti gli *Aneddoti polizianeschi* che G. B. Picotti ci racconta nella *Miscellanea in onore di P. C. Falletti*, Modena, Ferraguti, 1914. Con erudizione squisita, tutta di prima mano, l' autore illustra le relazioni del Poliziano con ser Piero da Bibbiena e Piero de' Medici, rilevando, fra le altre cose, il carattere stizzoso e caparbio del celebre umanista; poi ci ragguaglia delle varie pratiche fatte dai Medici per ottenere al Poliziano il cappello cardinalizio.

8. Se la memoria del Picotti annunziata nel numero precedente è un diligente ed erudito contributo d' indole speciale, il lavoro che Anna Fumagalli dedica ad *Angelo Poliziano* (Milano, Albrighi e Segati, 1914, pp. 158), vuol essere uno studio complessivo, d' indole esclusivamente estetica, sull' opera del P. Ed è un lavoro, prima di tutto, molto simpatico ed interessante, vivace, che si fa leggere con piacere di cima a fondo. Niente apparato dotto — che non era difficile sfoggiare su tale argomento —, niente ripartizioni sistematiche; ma un' analisi fine, libera da ogni preconcetto e guidata da molto buon gusto, dell' arte polizianesca, in una forma viva e schietta. La F. sa comunicare al lettore la viva simpatia che essa prova per l' arte del Poliziano; arte che essa ha studiata con grande amore, tanto che ha visto risuscitar lentamente, dinanzi a' suoi occhi, la figura del poeta mediceo; e questa figura ci presenta come se fosse moderna e viva in mezzo a noi. Nella sua sveltezza, il saggio della F. ha l' apparenza di un *portrait littéraire,* di un ampio *essai,* nel senso migliore e piú compiuto della parola; ché, mentre procede con una continua e particolareggiata analisi, sa spesso trovare l' espressione sintetica che traccia la linea fondamentale e caratteristica. Sono cinque capitoli, nei quali l'A. studia successivamente il Poliziano poeta, l' uomo, l' artista nell' umanista, l'erudito; infine raccoglie, in una breve conclusione, i risultati del suo studio. Oltre la figura del poeta, che domina nell' elegante volumetto, c' è un altro legame in esso: la tendenza particolare della F. a ricercare nell' opera del Poliziano quasi esclusivamente l' arte. Partendo dal punto di vista che messer Agnolo è stato, pur nella complessità del suo spirito, artista prima di tutto e soprattutto, la F., anche quando studia in lui l' erudito, il grammatico, il professore dello Studio, va sempre alla ricerca dell' elemento d' arte che non manca mai in ciascuna di queste manifestazioni dell' attività del Poliziano. C' è qua e là, nel lavoro della F., qualche raccostamento non troppo convincente, qualche giudizio troppo ardito, derivante dal proposito, evidente nell' autrice, di considerar la figura del poeta come se fosse moderna, staccandola, ne' suoi elementi piú universali, dal suo tempo; ma questo non nuoce alla solidità del lavoro. Il quale, per quanto la F. rifugga dal dimostrarlo nelle note, è preparato, anche nei particolari, con cura ed informazione larga e piena. Ma come nel Poliziano l' erudizione non sopraffaceva mai l' arte, cosí — se è lecito il paragone — nella odierna studiosa della sua opera la preparazione erudita e la cura dell' esattezza delle notizie non sono mai a sca-

pito della visione elevata e larga ch' essa ha dell' arte magnifica di Angelo Poliziano. [C. P.].

9. Un' elegante edizione delle egloghe latine del Sannazaro di soggetto pescatorio ha pubblicato W. P. Mustard (*The piscatory eclogues of Jacopo Sannazaro,* Baltimora, Johns Hopkins Press, 1914, pp. 94), illustrandole con sobrie annotazioni e premettendo un' Introduzione molto ampia, ove ne stabilisce la cronologia, e ne ricerca la fortuna, particolarmente indugiandosi sulle imitazioni che ne furono fatte. Il M. conosce molto bene la letteratura del suo soggetto. [F. F.].

CINQUECENTO

10. Chi studia il Rinascimento nell' ultimo suo stadio, tra la fine del Quattrocento e gl' inizi del Cinquecento, non può non tener d' occhio l'opera dei grandi umanisti stranieri. Natale Caccia ha recato un contributo, di cui stimiamo utile tener conto, alla conoscenza di quest'opera, col grosso opuscolo in cui raccoglie parte delle sue *Note su la fortuna di Luciano nel Rinascimento* (Milano, edit. Signorelli, 1914, pp. 150) Esse si riferiscono alle versioni e alle imitazioni che Erasmo fece dei Dialoghi del Samosatense e alle imitazioni lucianesche di Ulrico Hutten. Sono indagini ben condotte, che ci fanno vivamente desiderare la pubblicazione dello studio complessivo su Luciano nel Rinascimento, a cui il Caccia attende — come gli studiosi ben sanno — da parecchio tempo. [F. F.].

Ariosto. — 11. La *Scolastica* dell' Ariosto ha trovato un nuovo editore, accurato e dotto, in Abdelkader Salza, che nella raccolta di *Documenti di storia lett. ital.* del Tommasini Mattiucci l' ha ristampata col titolo *Gli studenti* (*commedia*) *con le continuazioni di Gabriele e Virginio Ariosto* (Città di Castello, Lapi, 1915, pp. LXV-184). Per la parte di questa incompiuta commedia che fu scritta dal poeta stesso (*Studenti*), e per l'aggiunta di Virginio (*Imperfetta*), il S. ha preso a fondamento un codice magliabechiano da lui primamente messo a profitto; per la parte aggiunta da Gabriele (*Scolastica*), ha seguito l'edizione grifina del 1547. Nella prefazione egli tesse la storia della composizione e delle edizioni della commedia, e in ultimo accenna al suo valore artistico e al diverso pregio delle due continuazioni, giudicando molto migliore quella di Virginio. [F. F.].

12. Non sfuggano agli studiosi del Cinquecento le importanti notizie nuove intorno a Pietro Bembo che da inediti documenti ha testé pubblicato Alessandro Ferraioli, nell' *Archivio della Società Romana di Storia Patria* (a. 1914, pp. 308-92). Esse costituiscono il n. XIII del *Ruolo della Corte di Leone X. Prelati dinastici*, dottamente illustrato dal F. stesso, e sono cosí suddivise: 1.° *Un carteggio inedito del Bembo,* 2.° *Un legato del card. di Bibbiena al B.*, 3.° *I beneficî ecclesiastici del B.*, 4.° *Il B. e la Morosina.* Quest' ultimo paragrafo illumina di luce nuova, tutt' altro che bella per l' autore degli *Asolani,* le sue relazioni con la giovine donna da lui co-

nosciuta in Roma nel 1513, che lo seguí a Padova, dov'ella morí il 6 agosto 1535, dopo averlo fatto padre di tre figli. Veniamo a sapere che costei era Ambrogina Faustina Morosina figlia del genovese Antonio della Torre, e che quando si diede al Bembo, era maritata. — Tien dietro una copiosa Appendice di documenti. [F. F.].

13. Preziosa *Per l'iconografia di Pietro Bembo* è la nota che il nuovo bibliotecario della Marciana, Giulio Còggiola, pubblica negli *Atti dell'Istituto Veneto,* LXXIV, P. 2.ª, pp. 473-514. Essa è condotta con grande diligenza e con erudizione sicura, e reca da ultimo, in due tavole, la riproduzione di altri ritratti del Bembo, primo dei quali il famoso del Tiziano.

14. «Saggio critico» è il sottotitolo d' un breve scritto di Arturo Acerra su *Le Cene di Ant. Fr. Grazzini* (Ariano, Stab. tip. Appulo-Irpino, 1915, pp. 46); e promette troppo. Si tratta solamente d' una garbata disamina di quelle tra le novelle del Lasca che all' autore son sembrate piú caratteristiche e piú significative, con alcune osservazioni generali e speciali.

SECENTO

15. Giuseppe Scopa riduce *La responsabilità del cav. Marino nella corruzione dell'oratoria sacra del Secento* (*Rivista Abruzzese,* an. 1914, fasc. 10, pp. 13) all' aver divulgato nell' eloquenza l' artifizio, già usato da altri prima di lui, di cavar concetti maravigliosi da una parola presa in senso metaforico.

SETTECENTO

Goldoni. — 16. Giovanni Ziccardi, di cui la *Rass.* (XXI, n. 7) lodò già un buon saggio *Intorno al ' Torquato Tasso ' di Carlo Goldoni,* pubblica sui *Mémoires,* nella *Rass. crit. d. lett. it.,* XIX, 1914, pp. 145 sgg., uno studio pregevole per la diligenza delle ricerche e per la giustezza delle conclusioni. Dopo aver brevemente accennato alle ragioni che indussero il G. a narrare la propria vita, ne esamina le fonti autobiografiche, per determinarne il valore storico, intorno al quale con ragione lo Z. si mostra assai diffidente. «Gli errori prodotti da negligenze son tanti; le omissioni e le reticenze volute, che deformano l' espressione genuina dei fatti, non sono di poco momento; le notizie date per vere, mentre egli sapeva che eran false, son parecchie. I *Mém.* sono dunque da tenere per una fonte ricca, ma non sicura, di notizie» (pp. 34-5). La conclusione è corroborata da prove certe e copiose. Lo Z. passa quindi a esaminare la moralità, l' intelletto, l' arte del G., quali risultano dai *Mém.;* e anche in questa parte le osservazioni sono giuste, se non tutte nuove: per esse egli ha certamente tenuto presente anche ciò che risulta intorno all' uomo e all' artista dall' intera produzione goldoniana. Difatti, come fondare i propri giudizi sui soli *Mém.,* se questi sono fonte di notizie tutt' altro che sicura, e se infiniti legami li riannodano alle commedie? Non è il primo lo Z. a dire che «tutta la biografia si può considerare una lunga commedia d' intreccio»; ma a lui spetta il merito di averne ricercate e trovate le prove. [E. S.].

17. Giulio Natali, in un art. della *Riv. d' Italia* (nov. 1914) su *Lorenzo Mascheroni poeta della scienza,* dopo averci rappresentato il Mascheroni a Pavia e aver mostrato che il fine precipuo dell' *Invito a Lesbia* fu la glorificazione dell'Ateneo Pavese, definisce le relazioni che corsero fra quel poeta-scienziato e Aurelio Bertòla, fa alcune osservazioni generali « sulla cosiddetta poesia didascalica massime nel secolo XVIII », e mostra, da ultimo, come il poemetto mascheroniano sia quasi tutto vera opera di poesia. Chi scrive — egli dice — questi versi: « Nel piú interno dei regni della morte | scende da l' alto la luce smarrita » è maestro da porre accanto ai migliori. E quante scintille di poesia il Mascheroni seppe trarre dall' osservazione dei fenomeni naturali! Ben si sente ch' egli era animato di sacro entusiasmo per la scienza, paragonabile a quello di Lucrezio. I pochi versi coi quali il Mascheroni descrisse gli amori delle piante (498-507), valgono da soli, a giudizio del N., il poema di Erasmo Darwin su lo stesso argomento; ché, mentre l'Inglese, con una goffa immaginazione, personifica gli stami in satiri e pastori e i pistilli in ninfe e pastorelle, l' Italiano « dà il sentimento alle cose senza mascherarle ». [F. F.].

OTTOCENTO

Foscolo. — 19. Le *Divagazioni foscoliane* che Ferdinando Galanti pubblica negli *Atti dell' Istituto Veneto,* LXXIV, P. 2.ª, pp. 342-440, dànno sull'autore dei *Sepolcri* alcune notizie ignorate. Quello ch'egli ci fa sapere sull' iconografia del Foscolo, sul suo ritratto morale ed artistico offerto dai contemporanei, sui suoi amori, su Isabella Teotochi Albrizzi, sulla questione di Parga, sullo « spiritualismo » del poeta, sul trasporto in Italia delle sue reliquie, ha spesso il pregio della novità e sempre quello d'un'esposizione garbata e viva. Dell' ultimo capitolo, in cui l' autore riassume il suo giudizio sul Foscolo uomo e letterato, trascrivo queste parole: « Ben rammento come « gli scritti foscoliani furono fiamma nella giovinezza di noi ora volti mestamente al tramonto della vita, di noi vissuti in tempi di servitú, di proteste, di congiure, di esili, di odii contro lo straniero, insofferenti di quel « dominio crudele e sanguinario che aveva per strumento d' impero e di civiltà barbara le prigioni, le torture ed il patibolo, *Governi,* come l'Austria, « *negazione di Dio!* ». [F. F.].

Gli ultimi scomparsi. — 20. Con ottimo pensiero G. Natali ha messo insieme una scelta delle poesie di Giuseppe Aurelio Costanzo (*Limpida vena,* Piacenza, Riufreschi, 1914, pp. 288). Si dividono in *Juvenilia* (1864-74), *Da « Un'anima »* (1872), *Da « Gli eroi della soffitta »* (1880), *Il meriggio* (1875-1909), *Dal « Dante »* (1903), *Poesie inedite o sparse.* E la selezione ci par fatta con avvedutezza e con buon gusto. [F. F.].

RAPPORTI FRA LA LETTERATURA ITALIANA E LE STRANIERE

21. Il primo volume, testé uscito, delle *Opere di Fr. Rabelais* tradotte da Gennaro Perfetto (*Janunculus*), Napoli, Pironti, 1914, contiene, oltre al *Gargantua* voltato in italiano e commentato, un ampio studio, di pp. 435,

su *Rabelais ed i suoi tempi;* nel quale un capitolo tratta brevemente del Rabelais in Italia, e un altro accenna alle fonti italiane del romanzo rabelesiano.

SOGGETTI VARI

22. Un dotto e diligentissimo bibliografo trentino, Bruno Emmert, riunisce in un *Saggio d' una bibliografia trentina degli anni 1848, 1859 e 1866* (estr. dalla *Tridentum*, anni XII-XV, 1910-13) le compilazioni ch' era venuto pubblicando in codesto periodico negli ultimi anni. L' Emmert è un vero prodigio quanto ad attività bibliografica, e la esplica tutta nel campo della storia civile e letteraria del suo paese. Da quasi vent' anni egli raccoglie e pubblica, e forse, in grazia sua, si potrà fra non molto pensare a una bibliografia generale del Trentino. Intanto, con le sue compilazioni ha contribuito già, nel campo letterario, ad agevolare gli studi intorno a diversi argomenti — come Antonio Gazzoletti, Gustavo Modena, le rappresentazioni teatrali nel Trentino, Giovanni Prati — pubblicando saggi bibliografici nelle riviste trentine. È noto, o dovrebbe essere, che il Trentino nel nostro Risorgimento ebbe una parte non trascurabile (i soli combattenti provenuti da quella regione raggiungono quasi il migliaio e mezzo, e quindici furono tra i Mille): ebbene, di quanto è avvenuto in quegli anni fortunosi che abbia riguardo al Trentino, e dei fatti direttamente o indirettamente attinenti alle persone e alle imprese, troviamo ampio repertorio in questo *Saggio* dell' Emmert, che trova degno posto accanto all' altro, che lo precede, sui fratelli Bronzetti. Qui gli studiosi avranno una miniera preziosa anche letterariamente, perché vi troveranno registrati proclami, periodici, poesie, lavori teatrali, ecc., che non so come altrimenti potrebbero essere reperibili. E non parliamo degli altri argomenti che non vi sono trascurati, come carte topografiche, studi etnici e statistici, biografie, pubblicazioni in lingue straniere, ecc. Sono 186 pagine, che non formano (come anche l' autore avverte) una bibliografia critica, ma tuttavia, per l' opportuna disposizione e per l' indice che v' è premesso, sono di grande utilità. L' Emmert s' è servito dei cataloghi della biblioteca *Ferdinandeum* d' Innsbruck, della sua propria biblioteca, di altri lavori bibliografici già esistenti, e di tutto ciò che poteva esser utile a un compilatore coscienzioso: fogli volanti, carte, documenti, giornali e via dicendo. [L. F.].

I NOSTRI MORTI

RODOLFO RENIER

[11 Agosto 1857 — 8 Gennaio 1915].

Pochi esempi si possono citare di vite cosí austeramente dedicate al lavoro e risplendenti di tanta tenacia e di tanta dignità nell' opera, quale fu quella di Rodolfo Renier. Piú d' uno ha dissentito qua e là da lui, piú d' uno ha — in tempi remoti e recenti — discusso le sue idee o i risultati a cui

pervenne con le sue fatiche letterarie: questa è sorte comune di tutti coloro che, facendo professione di critici, son piú direttamente soggetti alla critica; ma nessuno fra gli studiosi ignora la vastità e il pregio dell' opera sua, il fortunato ardimento onde affrontò antichi e complessi problemi, l' acume con cui li risolse, la sapienza inesausta onde aprí nuovi campi di ricerche, o additò altri terreni da dissodare a intere generazioni di lavoratori. Né, come pur era umano che accadesse, tutto quel mirabile sforzo trentennale lo prese di sé in modo da appartarlo dalla vita che gli si svolgeva attorno, e da straniarlo dalle altre dottrine e dalle arti antiche e moderne. Seppe, con agilità e freschezza di spirito che molti giovani invidierebbero, seguire, curioso ed intento, tutte le correnti del pensiero e degli studi, tutte le forme dell' arte: indulgendo non di rado, con sapienza che sembrò audacia, alle novità mal giudicate da chi non le intuiva destinate ad affermarsi e a trionfare.

Codesto signorile equilibrio del suo spirito, forse ereditato dagli avi suoi ducali (il «Renier», e non «Reniè» come molti malamente pronunziano, discendeva da famiglia veneta patrizia di altissima nobiltà), codesta temperanza singolare della cultura sempre rinnovata con l' ingegno sempre vigile, fecero sí ch' egli potesse contemporaneamente svolgere due forme di attività intellettuale fra loro diverse e lontane; che potesse insomma attendere nello stesso tempo agli studi piú ardui d' erudizione e di critica, e alle dilettazioni non volgari del giornalismo nel piú «letterario» significato della parola.

Cosí il suo nome non fu men caro né men noto ai lettori delle sue monografie o delle sue dotte recensioni, che agli assidui di periodici e giornali, non soltanto letterari, come la *Nuova Antologia*, la *Domenica Letteraria*, il *Fanfulla della Domenica*, la *Gazzetta Letteraria*, ma anche politici, come la *Stampa* e il *Corriere della Sera*. E in questo nuovo campo, senza uscire dal vastissimo territorio di studi e di ricerche che gli era proprio, seppe mostrare come la letteratura che si suole dire «divulgativa» e che alle teste piccine sembra degna soltanto *minorum gentium*, possa e debba essere insieme fatica originale di studio ed espressione d'arte; possa interessare lo studioso e il profano, e debba giovare all'uno e all'altro, dando la sintesi sicura delle indagini scientifiche, insieme con la visione personale delle verità scoperte e dimostrate. Non v' ha, si può dire, tratto sia pur breve di terreno, ch' Ei non abbia, nel dominio delle ricerche storiche e letterarie, esplorato e calcato per tal modo con piede sicuro. Fu dei primi in Italia, come ad asserire e dimostrare che il metodo storico non escludeva quello che gli fu stoltamente contrapposto in qualità di critica estetica, cosí a sostenere e praticamente insegnare la necessità degli studi di storia dell' arte e del costume, a complemento e sostegno di quelli letterari; fu dunque dei primi a scorgere, e vorrei dir «praticare», quella complessa vastità di ricerche, onde ormai, al disopra delle partizioni retoriche ed accademiche, le indagini letterarie, dando la mano alle storiche e alle artistiche, sono assurte a vera pienezza e dignità di critica.

Chi scorra la diligente bibliografia delle opere e degli scritti minori del

Renier, tra il 1874 e il 1911, compilata da B. Soldati e da F. Picco,[1] vi troverà la facile riprova di quanto ho detto. Dal lontano medioevo agli anni nostri contemporanei, dai lirici di lingua d' *oc* e di lingua d' *oil,* da Brunetto Latini, dal gran padre Dante, da Fazio degli Uberti, da Cecco d'Ascoli, dal Boccaccio, dal Petrarca, dal Sercambi, a L. B. Alberti, al Pistoia, al Savonarola, al Cellini, a Michelangelo e a Leonardo; dal Boiardo, dall'Ariosto, dal Bandello, dal Castiglione, dal Vasari, dal Tasso, dal Rosa, dal Galilei, al Fantoni, al Pindemonte, all'Alfieri, al Foscolo, al Leopardi, al Manzoni; dal « dolce stil novo » all' umanesimo e dal secentismo al romanticismo; non v' ha figura notevole della nostra storia letteraria, non v' ha fatto singolare dell' arte nostra, sulla quale o sul quale egli non abbia scritto — spesso diffusamente e con fatiche originali di ricerca, sempre con vedute personali — recando ognora un fatto o un' idea nuova, inseguando, senza annoiare, una quantità di cose prima ignorate, o chiarendo una serie di punti dubbi ed oscuri. Né s' arrestò agli scrittori ormai ammessi nelle storie letterarie per tradizione o per età: precorse gli studiosi venturi, esaminando acutamente le vicende attuali dell' arte; i suoi saggi su Barrili, Capuana, Stecchetti, D'Annunzio — questi ultimi in ispecie — contengono un materiale prezioso d'osservazioni e di giudizi, e dimostrano come, per variare d' argomenti e di età, non mutassero la diligenza e la serietà dell' indagine e della valutazione, e si mantenesse sempre inalterata la dignità dello studioso e del critico.

Al quale piacque pure spingere l' occhio curioso sulle letterature straniere, e, indottovi dall' insaziato spirito di ricerca, indugiarsi a lungo su le vicende artistiche di altre genti. Vi era ben preparato, del resto, da un'attitudine vivace allo studio delle lingue; sí che poté, a mo' d' esempio (lasciamo da parte le piú ovvie), tradurre direttamente dalla lingua danese opere intere. E pur qui manifestò, nell'appagare il suo sempre rinnovato desiderio di ricerca, quella sapiente liberalità che fu caratteristica del suo spirito; poi che gli piacque a volta a volta intrattenersi su tutte le letterature europee, sia nei loro classici, sia nei moderni e nei contemporanei già destinati alla storia. E di quelli e di questi, ogni volta ch'ebbe a scriverne (ricordo alla rinfusa Shakespeare, Rabelais, Cervantes, Heine, Stifter, Keller, Montaigne, Chateaubriand, Stendhal, Andersen, Maupassant, Zola) disse cose per un rispetto o per l' altro notabili, a tutto guardando con l' occhio suo, e tutto vedendo in modo suo personale e non d' altri.

E qui si tace dell' opera che diede alla scuola, appassionata e austera, porgendo ai giovani l' esempio d' un sentimento del proprio dovere sempre vigile e i tesori d' una sapienza inesauribile. Ne fu rimeritato dall' affetto e dalla riconoscenza memore di quanti lo ebbero maestro: e tutti gli resero onore con belle fatiche nel campo letterario, ed alcuni hanno nome illustre fra gli studiosi: basti rammentare « i due Vittorii », ai quali Egli dedicava, non è molto, un suo libro con parole d' onde traspariva l' amore

[1] È premessa agli *Scritti vari di erudizione e di critica in onore di R. Renier*, Torino, Fratelli Bocca, 1912.

per gli antichi allievi e la gioia di poterli salutar colleghi: vo' dire Vittorio Cian e Vittorio Rossi.

Ma, se anche egli non avesse al suo attivo un tal patrimonio di opere e di studi, v' ha un altro titolo insigne, che lo addita alla memore riconoscenza di quanti sentono che il decoro delle lettere e delle arti è tutt' uno col decoro della nazione. V' ha quel *Giornale storico della letteratura italiana* da lui fondato e diretto, prima insieme col Graf e col Novati, poi col Novati soltanto, la cui raccolta oramai piú che trentennale forma coi suoi sessantaquattro volumi il documento piú solenne della rinascita e del rigoglio fra noi delle indagini storiche e letterarie, in altri tempi mal coltivate o neglette. E chi legge negli eventi umani e nei moti degli spiriti, sa che alla nostra affermazione di nazionalità non giovarono e non giovan meno che le vittorie delle armi, queste pacifiche vittorie degli ingegni studiosi e operosi. Cosí, appunto, la nostra cultura, che fu, secondo i padroni e la moda, a volta a volta francese o alemanna, s' è finalmente rifatta italiana.

ACHILLE PELLIZZARI.

Il Direttore e i Redattori della Rassegna, *pei quali la morte di Rodolfo Renier, Maestro e amico affettuoso e dilettissimo, è stata un lutto di famiglia, esprimono per la Sua scomparsa i sensi del loro piú profondo dolore. Il vuoto ch' Egli lascia nel cuore e nella vita di chi ebbe l' onore e la ventura di averne l' affezione e la stima, è pari alla incolmabile lacuna che lascia nel campo dei nostri studi. Perciò il tempo non varrà a lenire il nostro accoramento, e la Sua cara immagine ci rimarrà sempre fitta nella mente. Ad essa guarderemo sempre con infinito rimpianto e non caduca riconoscenza!*

L' articolo manzoniano di Achille Pellizzari, venuto in luce nel fasc. 7-9 di questa Rassegna, *ci ha procurato due lunghe lettere di Attilio Momigliano e Gius. Toffanin. Allo stesso articolo si riferiscono anche due ampi scritti che Giovanni Busnelli ha inseriti negli ultimi quaderni della* Civiltà Cattolica. *Pubblicheremo nel prossimo numero le lettere del Momigliano e del Toffanin, insieme con una risposta del Pellizzari a loro ed al Busnelli.*

Ricordiamo che l'abbonamento alla *Rassegna* s' intende **anticipato.** Si pregano, pertanto, gli associati a mandare senza indugio l'importo alla Amministrazione della *Rassegna:* **Libreria della Voce, Via Cavour, Firenze.**

F. FLAMINI, *direttore responsabile.*

Firenze, Libreria della "Voce", 1915
(Pisa, Tipografia Cav. F. Mariotti).

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA
DELLA LETTERATURA ITALIANA

PERIODICO FONDATO DA A. D' ANCONA

DIRETTO DA FRANCESCO FLAMINI

N.ª SERIE, VOL. V. *Redattori:* A. DELLA TORRE, V. OSIMO, C. PELLEGRINI

ANNO XXIII FIRENZE, MARZO-GIUGNO 1915 NUM. 3-6

Abbonamento annuo { per l'Italia . . Lire 8 / per l'Estero . . » 9 } Un num. separato: Cent. 80

MASSIMO BALDINI. — *La costruzione morale dell' « Inferno » di Dante.* — Città di Castello, Lapi, 1914 (pp. VIII-333).

A chi scorre con un po' d' attenzione questo studio del prof. Baldini, reca forte impressione la larga conoscenza e il diligente acume con che l'autore tratta il difficile problema della costruzione morale del baratro infernale dantesco, fiducioso d' averne con le nuove indagini e osservazioni sue appurato e stabilito la realtà, interpretando fedelmente il pensiero del poeta.

E, certo, parrebbe dargliene diritto l' aver egli potuto usufruire degli studi precedenti di altri facendoli convergere con quella luce che ciascuno, a suo giudizio, vi poteva recare, a illuminare i lati piú o meno oscuri e tenebrosi della questione. Tuttavia il risultato da lui ottenuto

non finisce di sperdere i dubbi, e in molti luoghi, dove pareva che già luce fosse fatta, condensa ancora tenebre.

Non mi lagnerò delle critiche che fa alle mie indagini, perché, d'altro lato, ha molto cortesi parole per l'opera mia, di che gli sono grato. Ma non reputo che il suo sistema distributivo possa prevalere, perché parecchi punti intorbidano non poco il pensiero dantesco. Lasciando pertanto ad altri piú valorosi un esame ampio dello studio del Baldini, mi restringerò a far solo alcune osservazioni qua e là, affine di chiarire qualche equivoco o errore.

I rapporti tra l'Inferno e il Purgatorio dantesco sono dall'autore concepiti come assai piú intimi di quel che siano e appaiano, perché fuor di Dite si dovrebbero avere tutti gli speciali peccati, o vizi capitali, che ci si presentano per sette balzi della montagna espiatoria. Un appiglio alla rispondenza dei due schemi etici lo porgono i primi cinque cerchi dell'Inferno, ove i nomi rispondono a quelli di alcuni vizi capitali allogati nel Purgatorio; ma da questa esterna somiglianza e ordine di nomi non è lecito dedurre che il medesimo concetto formale ispiri i due ordinamenti. Non è che ciò non vegga il Baldini, anzi lo vede fin troppo bene; e per dimostrarne la differenza fa uso di tutto l'acume del suo ingegno.

Che nel Purgatorio si abbia una distribuzione graduale fondata sulla gravità delle interne tendenze che mossero a peccare e non su quella assoluta dei peccati stessi [1] è affermazione assai difficile a sostenere, perché ne verrebbe per conseguenza che un'anima, stata colpevole di gravi peccati, poniamo di superbia, ma senza aver proprio l'abito di cotal vizio, dovesse essere allogata a soddisfare per le colpe di superbia in una cornice piú alta e men gravosa, alla quale fosse condannata per l'abito, metti caso, dell'accidia o dell'ira. Le tendenze interne son come gli alberi, i peccati come i frutti; e se dai frutti s' hà a conoscere la bontà o la malizia della pianta, ognun vede come le tendenze e i peccati debbano rispondersi a vicenda nella gravità e reità morale.

Nell' Inferno invece il Bandini vorrebbe che le anime

[1] **Pag. 15.**

fossero allogate secondo « un ordinamento corrispondente alla gravità delle colpe effettiva ed attuale ». Se cosí fosse, non si capirebbe piú la ragione perché il poeta, discorrendo della distribuzione dei dannati, parli delle tre male disposizioni, perché queste sono appunto *interne tendenze* al peccato, e non peccati attuali ed effettivi. Assai male avrebbe ragionato Virgilio, se nel suo discorso sulla struttura infernale avesse inteso di parlare di peccati attuali, senza metterli in connessione coi vizi e con le male disposizioni, che cita a spiegare perché una colpa gravi piú di un' altra al fondo il peccatore.

Del resto, alla sua asserzione contraddice lo stesso Bandini, giacché ragiona nel suo volume delle tre male disposizioni, e della incontinenza, sotto cui sarebbero da classificarsi le sette colpe attuali capitali da lui allogate fuori della città di Dite. Se quindi si restringesse, come sembra fare l'autore, il criterio delle male tendenze interne alle sole regioni oltre Dite, e si asserisse che i peccati capitali attuali sono distribuiti nei cerchi dell' incontinenza solo secondo la loro gravità attuale e non radicale, inutile sarebbe il richiamarsi alla incontinenza come a una sorgente o mala disposizione causativa e specificativa di peccati. Perciò io non veggo come si possano collocare fuori della città roggia i sette peccati capitali, senza collegarli con le loro naturali radici e con l'incontinenza e insieme asserire, senza pericolo di cadere in contradizioni, che la città di Dite non sarebbe un' aggiunta inutile, « poiché qui possono trovarsi condannate le loro *ramificazioni.*[1]

Né vale il dire, come fa il Bandini, che l'influsso delle sette maligne radici si moltiplica col numero dei cerchi infernali, ma che i loro peccati attuali sono soltanto da cercarsi nei cerchi di qua di Dite, perché resterebbe vieppiú incomprensibile come si colleghino con i peccati d' altro genere e non con quelli della loro specie, e siano da considerarsi, quanto all' influsso peccaminoso, piú attive in colpe estranee che nelle congeneri. Di tutti codesti nuovi problemi che avvolgono la nuova teoria il Bandini non ci dà una

[1] Pag. 35.

soluzione plausibile nelle molte pagine del libro. Onde si resta assai scettici circa la sua interpretazione del pensiero dantesco, quando piú avanti mette in dubbio che Dante avesse accettato l' acuta distinzione che Aristotele fa tra gl' incontinenti e gl' intemperanti rispetto alla disposizione interna del peccatore.[1]

Se l' intemperanza si collega con la malizia, non ne segue già che Dante abbia preso questa in un senso alquanto diverso dall' aristotelico, ma che va cercata, dove si congiunga con l' ingiuria, entro i cerchi della malizia, o che il poeta, come da tante altre distinzioni morali, ne prescindesse e si contentasse di quel tanto che nei cerchi della malizia ne propone insieme con altri aspetti di colpe. Poiché una cosa, che pare sia sfuggita al Baldini o di cui egli non tiene il debito conto, si è che nelle cose morali e nell' apprezzamento delle virtú e dei vizi la subordinazione delle cause interne e dei fini può far mutare la specie degli atti, e il considerarli piuttosto da questo che da quel lato in una data persona dipende dal poeta, che vuole specificare questo o quel peccatore piuttosto per una colpa che per un' altra, secondo i fini della sua arte o delle sue intenzioni morali, politiche e religiose.

Perciò non è ammissibile che i sette peccati attuali o vizi capitali occupino nell' Inferno dantesco i primi cinque cerchi; ed è troppo patente lo sforzo dell' autore nel voler collocare nel quinto ben quattro dei sei peccati.

Dei quali il primo, che molto esercita il suo acume, è la superbia o l' orgoglio, di cui il poeta dice impeciato l' Argenti, che sarebbe un *peccato speciale,* ossia *smodato desiderio d' onore o d' onori,* non però vizio capitale. Ma, posto che l' Argenti fosse nella palude Stigia non come iroso, ma come orgoglioso, codesto orgoglio o superbia sarebbe da dir sempre un peccato abituale di lui, e non già uno sfogo momentaneo e raro di passione, poiché non si suole appellar orgoglioso se non chi cada sovente nel peccato dell' orgoglio; poiché la ripetizione di atti o peccati speciali genera per sé l' abito e il vizio.

[1] Pag. 75.

Che l'Argenti fosse macchiato anche d'orgoglio e di altri vizi non lo negherò io; ma il luogo che egli occupa e la designazione che ne fa il poeta dicendo che ivi son coloro cui vinse l'ira, mi attestano che tra i molti vizi del peccator fiorentino quello specifico, per cui è collocato in quel fango, altro non può essere che l'ira, causata pure, se si vuole, dallo smodato desiderio di onore. Di tanti vizi e colpe è madre la superbia, ché tutti i dannati piú o meno, sono superbi. Come Capaneo tra i violenti è un superbo, cosí l'Argenti tra gl' irosi. Similmente del ladro Vanni Fucci Dante afferma ch'era il piú superbo che avesse incontrato per tutti i cerchi dell'inferno oscuri, e peggiore in tal vizio di Capaneo stesso.[1]

Oltre i superbi, nello Stige, sarebbero gl'iracondi, gli accidiosi e gl'invidiosi: troppa roba per un cerchio solo. Per indiretto ci possono essere tinte anche di vizi distinti dall'ira, ma la ragion formale del cerchio non può essere che l'ira, e anche l'*accidioso fummo* non viene a dir altro se non che l'accidia può causare fumo o oscuramento della ragione e impedire l'operazione virtuosa, cioè trasmodare nell'ira. Onde il lungo discorso del Baldini a questo proposito pare una superflua disquisizione poggiata sul supposto che fuor di Dite si debbano trovare tutti e sette i peccati capitali; supposto che finora nessuno è riuscito a dimostrare vero per l'Inferno. Nell'etica del filosofo il concetto dell'incontinenza, se comprende alcuni vizi o, per meglio dire, una parte della materia dei vizi capitali, emana però da ben altra ragione psicologica, la quale va cercata nelle relazioni che l'incontinenza stessa, come disposizione men colpevole e men biasimevole davanti a Dio, ha con la bestialità e la malizia.

Ma nemmeno quanto alla bestialità e alla malizia il Baldini riesce a chiarire il sistema dantesco; anzi dalle sue osservazioni a Dante e dai suoi appunti a San Tommaso risulta che egli si stacca cosí dal poeta come dal teologo.

Secondo lui, Dante « sfruttò Aristotele, ne trasse la materia, ma non si vincolò sotto la tutela d'alcun maestro ».[2]

[1] *Inf.* XXV, 13-15.
[2] Pag. 227.

Ammesso pure che il divino poeta si riserbasse una certa libertà nei suoi apprezzamenti di alcuni delitti, come gliene davano diritto Aristotele stesso e l'Aquinate, da ciò non segue che nei principii facesse da sé, e non seguisse i due grandi maestri. Quando si fa da Virgilio ricordare la *sua* Etica, vuol forse darci a intendere che si trattava dell'Etica raffazzonata da lui e non piuttosto dell'aristotelica spiegata dal gran domenicano? Perché il poeta non parla né di giustizia né d'ingiustizia, né di distribuzioni né di commutazioni, ma applica quei due concetti di *frode* e di *violenza* alla sua *malizia,* il Baldini reputa sia fallace il dichiarare il pensiero dantesco col pensiero aristotelico e col tomistico, come ho fatto io. Tutto sta a vedere chi meglio imberci nel segno, se io o il Baldini. Egli sostiene che nella materia della giustizia, quale sarebbe intesa dal poeta, c'entra anche quella che è oggetto della distributiva, e che non tutti i delitti nella materia della giustizia si riducono alle due specie di commutazioni involontarie; e su questo punto crede di trovar San Tommaso in contradizione con sé stesso. Ma la contradizione è piuttosto del Baldini, il quale non pare abbia raccolto il vero concetto delle commutazioni involontarie. Egli si meraviglia che l'Aquinate in un luogo riduca tutti i nocumenti recati al prossimo alle commutazioni involontarie, e in un altro parli di altri nocumenti che si fanno altrui nelle commutazioni volontarie, com'è la fraudolenza e l'usura, senza aver prima ciò chiarito in un articolo speciale.

Ma non c'era bisogno di tanto. Il critico ha dimenticato quello che una pagina prima aveva copiato dalla *Somma,* che cioè « in omnibus hujusmodi *actionibus, sive voluntariis, sive involuntariis,* est eadem ratio accipiendi medium, secundum aequalitatem recompensationis; et ideo omnes istae actiones ad unam speciem justitiae pertinent, scilicet ad commutativam ».[1]

Da questa parola risulta chiaro che in tutte le commutazioni, sieno volontarie sieno involontarie, se il criterio della ricompensazione della giustizia è il medesimo, sarà

[1] Cfr. pp. 226-27.

pur tale la violazione dell'eguaglianza del diritto, e che dovunque si tratti di simile violazione, si ha sempre insieme violazione della giustizia commutativa. Gli è perciò che il santo Dottore, a volte sotto la denominazione di commutazioni, esplicitamente o implicitamente, comprende le volontarie e le involontarie, a volte, anche sotto quello di volontarie, intende insieme le involontarie, in quanto quelle partecipano della natura di queste, la quale importa che il danno recato sia contro la volontà del prossimo, accada in una commutazione volontaria, o in una involontaria. Cosí fa appunto nel proemio della questione 77 della II-II. Onde è chiaro come anche nella compra-vendita e nel prestito — contratti o commutazioni volontarie — ci s'immischi il baco delle commutazioni involontarie con la frode o con la usura, giacché né la frode né la usura è voluta, ma patita dalla vittima, sebbene in tali contratti bilaterali, l'una sia occulta e l'altra manifesta.

E ciò appare ancor piú palese, quando si consideri che San Tommaso, il quale, come rileva il Baldini, ascrive l'*acceptio personarum* alla giustizia distributiva, mette però il delitto dell'*acceptio munerum* del giudice, di che si macchiarono i barattieri danteschi, tra le colpe contro la commutativa.[1]

Nell'interpretazione dell'Aquinate su questa materia il Baldini rileva « due altri curiosi errori del Busnelli nel mettere a profitto ed applicare quel principale passo tomistico » della *Somma,* cioè 22, q. 61, a. 3.[2]

Ma i curiosi errori sono suoi. Infatti, quanto al primo di che mi accusa, di aver inteso per *persona congiunta,* oltre la persona legata per relazioni con quella dell'offeso, anche la persona congiunta con quella dell'offensore, quali sono i consanguinei, i compatriotti ecc., io non feci altro che seguire le orme dell'Aquinate, il quale, mentre applica e spiega la dottrina del Filosofo nella questione dell'omicidio, vi parla anche del suicidio, ossia della persona non solo con-

[1] 2, 2, q. 71, a. 4, ad 3.
[2] Pag. 230.

giunta, ma immedesimata col peccatore stesso.[1] E che per persona congiunta debba intendersi anche una persona unita in parentela con l'offensore, si ricava da altro luogo del medesimo Dottore: « Ex parte etiam sui ipsius manifestum est quod tanto aliquis gravius peccat, quanto aliquis magis in coniunctam personam seu naturali necessitudine, seu beneficiis, seu quacumque coniunctione peccaverit; quia videtur in seipsum magis peccare ».[2]

L'altro errore che mi attribuisce, è quello di aver inteso nella *persona principale,* di cui parla l'Aquinate, quella del principe. Ma la fretta ha forse dato le traveggole al Baldini, poiché non seppe leggere una riga avanti che io intendeva per persona principale la *personam coniunctam quantum ad consistentiam simul et dignitatem personae.*[3] Non si richiede forse la dignità della persona per costituire il principe? Ma il mio critico, che vuol correggere anche San Tommaso, avrebbe dovuto considerar bene anche l'art. 4 della q. 65 della *Secunda Secundae:* lì avrebbe trovato che per persona principale si può intendere anche la persona del principe, come persona congiunta alla società. Poiché ivi appunto il santo Dottore tratta in modo speciale di questo argomento, cioè se il peccato si aggravi, *quando l'ingiuria è fatta a persone congiunte con altri,* e risponde: « Quanto aliqua iniuria in plures redundat, caeteris paribus, tanto gravius est peccatum: et inde est, quod gravius est peccatum, si aliquis percutiat *principem,* vel offendat, quam si personam privatam, quia redundat in iniuriam totius multitudinis ».[4] Non io quindi ho supposto « che Dante radicasse assai male le sue invenzioni o fosse molto imbecille nell'interpretare il latino del suo maestro », come vuol far intendere il Baldini.[5] All'autore pare che Dante, per aver posto nella selva i suicidi, siasi assai dilungato dalle commutazioni violente d'Aristotele ed anche dallo stretto concetto di giustizia, pur

[1] 2, 2, q. 64, a. 5.

[2] 1, 2, q. 73, a. 9.

[3] Cfr. *L'Etica Nicomachea e l'ordinamento morale dell'Inferno di Dante,* Bologna, Zanichelli, 1907, p. 121.

[4] 2, 2, q. 65, a. 4.

[5] Pag. 230.

sempre supponendolo come base. Ma il poeta se ne è dilungato tanto quanto il suo maestro, l'Aquinate, il quale parla del suicidio appunto, come già fu osservato, nella medesima questione dell'omicidio; e male da ciò si dedurrebbe che il sommo teologo si straniasse dal Filosofo e dallo stretto concetto di giustizia.

La brevità c'impedisce di seguire lo studio del Bandini nella specificazione dei vari delitti posti dall'Alighieri nella città di Dite, e segnatamente in Malebolge, il cui ordinamento, da me proposto secondo la distinzione di persone, cose e opere, si critica, dicendo che trasfigura il senso e il valore del concetto dantesco, inteso, si capisce, secondo che lo propone il Baldini. Per quel che riguarda l'ultimo cerchio, dei traditori, se è vero che l'amore dantesco, come da me accetta l'autore, val quanto l'amicizia di Aristotele, è falso che « San Tommaso alla sua volta identifichi continuamente l'amicizia del greco filosofo colla sua carità dovuta al prossimo » : sono cose ben diverse per origine, per natura e per fine, né si può far sí gran torto al primo dei teologi scolastici, accusandolo di averle confuse, per quanto convengano per analogia nel genere.

In conclusione, il lavoro del Baldini, mentre qua e là reca qualche nuovo contributo al commento del pensiero dantesco, e all'ordinamento dell'Inferno, nelle questioni sostanziali non chiarisce nulla che non sia già stato esplicato dagli altri e in forma piú semplice e chiara. Le discussioni che v'intreccia, se sono prove della sua diligenza e delle sue ricerche, avvolgono tuttavia di una nube di oscurità le sue conclusioni, perché vi manca quella chiarezza di concetti che ti presenti subito le formalità etiche, onde tra loro si distinguono, si ordinano e digradano i criteri principali e secondari, seguiti dal poeta nella concezione della struttura del suo primo regno oltremondano. È questo un difetto che deriva dall'aver voluto allargare, fuor dei limiti del concetto dantesco della malizia, e dell'ingiuria che n'è fine, l'idea della giustizia, per il pregiudizio che nell'inferno dantesco ci dovessero essere specificamente poste tutte le forme di delitti comprese nell'immenso campo della malizia umana e dell'ingiustizia, insieme coi sette vizi o peccati attuali capitali.

Chi conosce i trattati di teologia morale sa come con diversi principî e ordine si possa una stessa materia ordinare, e già l'Aquinate insegnò in parecchi articoli come si classifichino diversamente le diverse gravità dei peccati. Tra i diversi sistemi Dante ne scelse uno, e propriamente l'aristotelico delle *tre male disposizioni,* e con la guida del teologo cristiano si studiò di ordinarvi sotto e comprendervi le maggiori specie di delitti, in conformità dei principii che reggono quei tre mali abiti nel loro influsso sugli atti colpevoli. Da ciò derivava certo qualche distacco e differenza, da quel che per altre considerazioni altrove ne stabiliva l'Aquinate, circa la maggiore o minor gravità di certe colpe e delitti; ma ciò non danneggiava per nulla né i supremi concetti dell'ordinamento abbracciato, né la riverenza ad Aristotele e a San Tommaso, a quel modo che la diversa considerazione che il teologo cristiano fa di certi delitti, rispetto a quel che ne sentenzia lo stagirita, non infirma la stima e la sentenza che l'Aquinate portò altrove nei suoi commenti del valore e del senso della teoria del Filosofo.

Quella stessa libertà che si prende il poeta di fronte al gran teologo scolastico, si prende San Tommaso rispetto ad Aristotele, perché nelle singole forme dei delitti entrano talvolta considerazioni, che non potevano essere valutate nella discussione delle forme piú universali e dei principii generali: considerazioni, dalle quali in un ordinamento complessivo e materialmente distributivo, com'è la topografia infernale dantesca, era impossibile che non si dovesse talvolta prescindere.

A una tale stregua perdono ogni valore le contraddizioni che si possono additare tra Dante e San Tommaso, perché non sono contraddizioni di concetto, o di apprezzamento intrinseco e dottrinale disforme dal teologico, ma necessità, per dir cosí, tecniche del sistema etico ordinativo, che regge la topografia dell'Inferno, dalle quali mal si potrebbe conchiudere che il pensiero pratico morale del poeta fosse diverso per le singole azioni considerate fuor di quella teoria. Non fa quindi meraviglia l'importanza che l'Alighieri diede nel suo ordinamento infernale alla bestialità, come principio de-

gli atti umani peccaminosi, maggiore che non facesse nella *Somma* l'Aquinate. Che se, come nota il Baldini, Dante è in certo modo piú coerente di San Tommaso nel classificare sotto la bestialità le commutazioni violente, perché è piú esplicito topograficamente, se non verbalmente; in genere però l'Aquinate è assai piú di Dante coerente, perché, nella trattazione che fa dei medesimi delitti, non solo vi considera la forma di violenza o di bestialità, ma tutte quelle altre formalità etiche, che il filosofo vuole si ponderino nelle azioni umane. Pel sistema poetico dantesco bastano alcuni principî generali tolti qua e là dall'*Etica* del filosofo; per la *Somma*, che è trattato scientifico, no: qui bisognava abbracciare in ogni questione tutti i principî delle singole azioni, e secondo quelli stabilire l' ultima differenza specifica di ogni atto buono e cattivo.

Con queste osservazioni non si vuol negare il merito che ha il Baldini, ma solo metter sull'avviso il lettore di scegliere il meglio, anche con la guida di altri e guardarsi dalle cose meno accertate o male esposte o spiegate, per quanto, tra i vari studi usciti su questo argomento, a quel del Baldini si debba non piccola lode per la sincerità del giudizio, per la conoscenza del problema e per la larghezza della trattazione.

Giovanni Busnelli.

Francesco Torraca. — *Giovanni Boccaccio a Napoli (1326-1339)*. Estratto dall' *Archivio storico per le provincie napoletane,* a. XXXIX. — Napoli, Pierro, 1915, pp. 235.

Quando nel 1908 con arguta e acuta prefazione presentò al pubblico i *Racconti di storia napoletana* del prof. Giuseppe De Blasio,[1] poco men che dimenticati nei grossi volumi dell'*Archivio storico* in cui avevano visto la prima volta la luce, il prof. Francesco Torraca ebbe a lamentare che l'insigne storico, cosí laborioso, per quanto restío a pubblicare i frutti della sua intensa operosità, lasciasse fra gli altri « inter-

[1] Formano il secondo volume della interessante *Nuova Biblioteca di Letteratura, Storia ed Arte,* diretta da Francesco Torraca, Napoli, Perrella, 1908.

rotto anche quel mirabile studio sul Boccaccio a Napoli, tanto lodato ed anche tanto saccheggiato da italiani e stranieri ».[1]

Forse fin d'allora il prof. Torraca concepí l'idea di colmare questa lacuna; ma solo piú tardi si è indotto a tradurla in atto, cioè quando, nell'ultimo triennio, essendosi dedicato con amore e dottrina ad illustrare nei suoi corsi universitarî la vita e le opere del Certaldese, si è sentito allettato a studiare *ex novo* l'importante soggetto, ed a dedicargli un'ampia e completa trattazione, sulla scorta di copiosi documenti inediti e coi lumi venutigli da acute indagini nella ricca letteratura boccaccesca antica e moderna. Cerchiamo di riassumere nei punti più notevoli la densa e originale monografia.

A differenza dei biografi di Giovanni Boccaccio, i quali si sono limitati a ripetere la notizia molto vaga e punto peregrina che il padre, Boccaccio di Chellino da Certaldo, venne a Napoli « per ragioni di affari », l'A. ne rintraccia e determina la causa prima nel bisogno sentito dalla compagnia dei Bardi di far trattare e tutelare i propri interessi presso la corte di Napoli da persona abile accorta e bene accetta, quale, per l'età o per altri motivi, non doveva forse piú sembrare quel Bentivegna di Buonsostegno, che aveva dimorato parecchi anni nella capitale angioina come rappresentante della compagnia suddetta.

E questa felice intuizione è avvalorata dal fatto che, quando l'*industrius vir,* cambiatore o tavoliere che dir si voglia, lasciò Firenze per venire a Napoli, tra il settembre e il novembre del 1327, Roberto d'Angiò, per provvedere alla difesa del regno contro due potenti nemici che lo minacciavano, Ludovico il Bavaro e Federico d'Aragona, si trovò costretto a contrarre forti prestiti presso la compagnia dei Bardi, dei Peruzzi e degli Acciaiuoli. E altri prestiti, come si rileva dai registri angioini, il re Roberto contrasse con *Bulcacius* da Certaldo, divenuto capo assoluto della succursale dei Bardi nella sede di Napoli, come pare sino alla fine del 1328, poiché solo nel marzo del 1329 co-

[1] *Op. cit.,* p. VII.

minciarono i rimborsi che si susseguirono sino ai primi del 1331, intorno al qual tempo Boccaccio di Chellino (che troviamo a Parigi nel settembre del 1332) dovette lasciare Napoli, in cui, come tutto induce a credere, seppe ritrarre ottimi frutti dalle somme cospicue affidategli dalla compagnia, mentre riuscí a cattivarsi la benevolenza della corte angioina e principalmente del re Roberto, che volle onorarlo dei titoli di « consigliere, ciambellano, famigliare fedele ».

Ciò detto, l'A. determina matematicamente la data della venuta di Giovanni Boccaccio a Napoli. Se, come questi afferma nell'*Ameto* e nella lèttera al Priore dei Ss. Apostoli, ciò accadde durante la sua puerizia, cioè prima che compisse il quattordicesimo anno; se, come meglio precisa nell'*Ameto*, ciò avvenne sette anni e quattro mesi prima dell'avventurato sabato santo in cui s'innamorò di Fiammetta, rispondente, giusta i dati del *Filocolo*, al 3 aprile 1333, deve ritenersi ch'egli giunse in Napoli nel dicembre del 1325, circa un anno prima del padre. Il quale, desiderando che s'avviasse al commercio, si era poco curato della naturale disposizione di lui alla poesia e agli ameni studi, e, fattagli apprendere l'aritmetica, lo aveva inviato per l'opportuno tirocinio nella capitale angioina, presso « un grandissimo mercante », che l'A. acutamente *identifica* in Bentivegna di Buonsostegno, il quale, « ricco, attempato, conoscitore esperto della città e ben veduto nella corte », possedeva tutti i requisiti necessari, per meritare la fiducia dell'amico Boccaccino.

E qui, con dati e fatti desunti dalle opere dello scrittore, che non hanno piú per lui alcun segreto, con particolari e notizie tratte dai registri angioini e dalle opere storiche, che a questo periodo si riferiscono, l'A. ricostruisce il viaggio del giovanetto da Firenze a Napoli, dà contezza delle impressioni di lui nella nuova città e, plasmando e ravvivando con viva fiamma d'intelletto e di arte gli elementi varî delle sue indagini, egli riesce a dare un quadro vero e palpitante della vita napolitana del secolo XIV, quale forse nessuno storico era riuscito a darci finora.

E quali furono le mansioni del Boccaccio nei sei lunghi anni trascorsi lì, nella Ruga Cambiorum, presso la Pietra del Pesce, in cui graziosamente, « absque iure pensionis seu

quocumque directo », Carlo II aveva assegnato « unum ex cambiis suis » alla società dei Bardi? Il giovane « l'apparato officio operava », cioè esercitava il modesto ufficio di commesso, che l'obbligava a « stare al banco, ricevere i clienti, pesare le loro monete d'oro e d'argento alle bilance approvate dai maestri della zecca, dare in cambio, secondo i casi, carlini e gigliati d'argento, tornesi di rame, sbrigare la corrispondenza, fors'anche tenere i registri al corrente ».

L'ufficio era modesto ma non umile; sicché egli poté bene fin da quegli anni frequentare la compagnia dei nobili giovanetti, ed essere tenuto in conto nella buona società napoletana, che vedeva in lui non il commesso comune, sì bene il figlio del banchiere danaroso, socio della grande compagnia dei Bardi. Similmente le occupazioni e le distrazioni, se sopirono, non spensero la brama d'istruirsi, manifestatasi in lui fin dalla puerizia. E bastò che piú tardi egli s'imbattesse nel giovane mercante, a cui poi diresse la lettera *Sacre famis,* o meglio in Calmeta « pastor solemnis, a cui quasi la maggior parte della cose era manifesta », perché sentisse il bisogno di « pervenire a piú alto disío » e, « dispostosi del tutto a seguir Pallade, voltasse le spalle alla tavola e al fondaco.

***

Il Boccaccio in una pagina autobiografica delle *Geneologie degli Dei,* non senza vivo rammarico, dice di non dubitare che se, « mentre l'età era a ciò piú adatta, *suo* padre l'avesse con sereno animo sopportato, egli sarebbe divenuto uno dei poeti celebri; ma poiché si sforzò di piegare il suo ingegno prima a un'arte lucrosa, e poi ad uno studio lucroso, era accaduto che non era riuscito mercante, non era riuscito canonista e non era divenuto poeta insigne ».

A questo del Boccaccio, l'A. oppone altri *se,* che meritano di essere riportati testualmente, poiché in essi è magistralmente riassunta tutta l'importanza che la dimora in Napoli ebbe per lo scrittore futuro: « Se il padre non si fosse, diciamo pure, intestato a far di lui un cambiatore, non lo avrebbe affidato al *grandissimo mercante,* né mandato a Na-

poli: e se egli, Giovanni, non avesse passato a Napoli l'adolescenza e la prima giovinezza, lo svolgimento del suo ingegno, l'indirizzo dei suoi studi, i suoi amori, i suoi libri non sarebbero stati quelli che furono. La storia della nostra letteratura conterebbe, forse, un insigne poeta *latino* di piú — questo fu il suo ideale — che nessuno leggerebbe; ma non potrebbe gloriarsi di opere volgari immortali come il *Filostrato*, la *Fiammetta*, il *Ninfale fiesolano*, il *Decamerone* ».

Infatti a Napoli conobbe ed amò Maria d'Aquino, colei che « guidò sua man, resse l'ingegno » a comporre due romanzi e tre poemi, frequentò la reggia e partecipò alle liete conversazioni e alle feste delle belle dame e dei nobili cavalieri, fece molteplici conoscenze, strinse salde amicizie con personaggi autorevoli che esercitarono una grande efficacia sulla sua cultura e sul suo pensiero.

E questi amici, quasi del tutto ignorati o poco ben noti, l'A. illustra con ricerche nuove e originali: cosí sappiamo chi erano il costruttore di navi Marino Bulgaro *origine sclavus* — cioè da Ischia, e non di *origine schiavo* o addirittura *schiavone*, come fu erroneamente tradotto; — il notaro calabrese Costantino di Rocca, entrambi ricordati nel *De Casibus*, e il conte di Tricarico e di Chiaromonte, Giacomo di Sanseverino, menzionato nel *De Geneologiis;* e conosciamo piú esattamente nei sentimenti, negli affetti, nei loro uffici e nelle predilezioni intellettuali quei due insigni personaggi, che furono anche tanto cari al Petrarca, Giovanni Barrili e Barbato di Sulmona, i quali, ingegnosi, colti, conoscitori degli autori latini ed esperti del « dettare latino », certamente esercitarono un benefico influsso sul Boccaccio, animato da cosí intenso desiderio di appprendere. Sono inoltre piú determinati e precisi che non fossero nei biografi anteriori gli accenni che l'A. fa di altre persone, con cui il Boccaccio ebbe rapporti durante la dimora a Napoli, quali il veneziano Paolo minorita, vescovo di Pozzuoli, il « nobile e venerabile precettore » Andalon del Negro », presso il quale forse conobbe il giovane mercante che lo indusse a riprendere gli studi letterari, l'agostiniano Dionigi Roberti da Borgo San Sepolcro, divenuto poi vescovo di Monopoli.

Ma piú lungo discorso l'A. dedica a Paolo da Perugia, che in grazia sua entra con altre benemerenze nella storia della cultura e ci appare come quello che piú efficacemente e piú direttamente di tutti contribuí all'educazione intellettuale del giovane Boccaccio.

***

Essendo o prive di fondamento storico o evidentemente errate le notizie che il Tritemio, l'Aldoino e il Fabricio pubblicarono intorno a Paolo da Perugia, può dirsi che, sino a molti anni or sono, tutto quanto si sapeva intorno a lui si riducesse alle notizie lasciateci dal Boccaccio nelle *Geneologie*. Ora da queste si apprende ch'egli, uomo di età provetta, grave, *dotto di molte cose* per il suo ufficio di custode della biblioteca di re Roberto, era intento a ricercare, per comando di quest'ultimo, libri rari, storie, opere di poeti Apprendiamo inoltre che egli aveva scritto un grosso libro, intitolato *Collezioni,* in cui aveva raccolte, fra le altre cose erudite, le notizie piú rare e peregrine intorno agli Dei gentili latini e greci, e che da quest'opera, *iuvenculus adhuc* — si ponga mente a questo particolare — il Boccaccio attinse molte cose.

Qualche nuova notizia intorno al bibliotecario di re Roberto fu fornita agli studiosi nel 1889 dal prof. Faraglia con la pubblicazione di due documenti dell'archivio di Napoli, di cui il primo attesta la presenza di Paolo nella corte angioina nell'anno 1332, il secondo ci dà contezza della concessione da lui avuta dalla regina Giovanna I il 16 maggio 1343 di esercitare per un suo vicario l'ufficio di notaio nella provincia di Terra di lavoro. Non è priva inoltre di un certo interesse la testimonianza di Luca da Penne che conobbe ed apprezzò Paolo da Perugia, morto secondo lui, durante la peste del 1348.

Ma piú importanti e copiose sono le notizie biografiche, che intorno a lui l'A. è riuscito a ricavare dai registri angioini, primissima quella che si riferisce alla concessione fattagli da re Roberto — il 1.° dicembre 1324 — della regia chiesa di S. Maria di Catignano nella diocesi di Penne. Se

da una parte si riflette che, per il titolo di familiare datogli dal re nel documento, Paolo da Perugia certamente doveva essere stato assunto al servizio di lui molto tempo prima della data suddetta, e dall'altra si pon mente al fatto che il Boccaccio afferma di aver attinte molte cose dalla *Collezione* di Paolo, quando era *ancora giovanetto;* se, aggiungo, si considera che lo stesso ascoltò le lezioni di Andalone del Negro quand'era *iuvenis*, sebbene ancora in *adolescentia sua,* si deve ritenere che Calmeta il « solennissimo pastore » è proprio Paolo da Perugia e che a quest' ultimo spetta il grande onore d'aver fatto pervenire il Boccaccio « a piú alto desio ». L'A., che argutamente non aveva disperato di *scovare* l'oscuro personaggio in qualche angolo di « questi boschi » partenopei, è riuscito felicemente ad additarcelo nella corte di re Roberto.

Non posso qui riassumere, come pur vorrei, il contenuto di tutti i documenti, con cui l'A. illustra gli uffici tenuti da Paolo da Perugia; né posso rilevare tutte le sottili e convincenti argomentazioni, con cui egli confuta asserzioni e deduzioni di studiosi valenti, corregge date erronee, ricostruisce avvenimenti mal compresi o falsati. Perciò mi limito a far rilevare che l'A., dopo aver fatto meglio conoscere l'uomo, ci fornisce nuovi elementi cospicui per meglio apprezzare la cultura vasta e varia dell'erudito, prendendo in esame due commenti inediti di lui, l'uno alle *Satire* di Persio, conservatoci da un codice della Biblioteca di Cremona (Fondo S. Agostino, u. C. IX, cartaceo, in 4.°, del secolo XV), l'altro alla *Poetica* di Orazio, rintracciato nel codice miscellaneo V. F. 21 della Biblioteca Nazionale di Napoli.

E fatto notare con singolare acume, insieme con le ingenuità del filologo e gli abbagli del critico, la grande conoscenza che Paolo aveva, non solo dei piú grandi scrittori latini, ma anche dei minori, l'A. osserva che solo questa ricca suppellettile può darci sufficiente ragione di certe allusioni erudite e di certi episodietti del *Filocolo,* derivati dal commento di Servio alla *Eneide,* dalla *Mitologia* di Fulgenzio, dai *Mirabilia urbis Romae:* queste opere al giovane Boccaccio non poté fornirle che Paolo da Perugia, che le consultò per compilare il commento di Persio. E lo stesso, non

a torto chiamato « multarum rerum notitia doctus », gli dovette prestare l'*Eneide* di Virgilio, la *Farsaglia* di Lucano, le *Metamorfosi*, l'*Arte di amare*, gli *Amori*, le *Eroidi* e per sino i *Fasti* di Ovidio, qualcosa delle *Historiae* di Tito Livio, la *Congiura* di Sallustio e altre opere, di cui sono evidenti reminiscenze nel *Filocolo*.

Cosí Paolo da Perugia, invogliando il giovane Boccaccio a studiare l'astronomia, concedendogli di leggere e copiare liberamente le sue *Collezioni*, presentandogli libri di scrittori classici, facendogli contrarre l'abitudine di prendere appunti e trascrivere codici, compí su di lui contemporaneamente un'efficace opera di educazione e d'istruzione che costituí il primo fondamento della sua gloria futura.

* * *

Ciò detto, l'A. avverte che se ha richiamato l'attenzione sulle letture fatte dal Boccaccio nel corso dei sei anni passati presso il « grandissimo mercante », è ben lungi dal figurarsi un Boccaccio di maniera, dedito tutto agli studi, quasi relegato dal mondo, insensibile agli allettamenti della vita napoletana. Fatto rilevare che il periodo piú intenso delle avide letture dei classici cominciò verso il 1331, dopo la partenza del padre per Parigi, l'A. mette il giovane in rapporto con la vita cittadina, con « i costumi del mondo », che, giusta l'affermazione del *Corbaccio*, egli cominciò a conoscere fin dall'adolescenza, e specialmente con quelli dei cortigiani che, nella lettera a Francesco Nelli, non giudicò tali da essere « seguiti e osservati ».

E qui l'A., da ben degno discepolo del suo « illustre e caro maestro » Giuseppe De Blasiis, « c'introduce in quelle che un francese ha chiamate le *coulisses de l'histoire*, dove molte volte si nascondono le cause intime, le ragioni vere degli avvenimenti che la storia registra ».[1] All'uopo egli rintraccia nelle opere del Boccaccio accenni e ricordi diretti e indi-

[1] Queste parole il prof. Torraca (Op. cit., p. IX) riferiva al prof. De Blasiis, a proposito del racconto *Le case dei principi angioini nella piazza di Castelnuovo*.

retti di fatti e personaggi napoletani, e, illustrandoli coi lumi che gli vengono dalla storia politica, dell'arte e del costume, riesce a dar loro come un caldo soffio di vita e di azione. Cosí vediamo passare dinanzi a noi, coi loro caratteri ben netti e precisi, Filippa la Catanese, la lavandaia divenuta « maestra e custode » di Giovanna, erede del trono; il marito di lei Raimondo di Cabausci, lo sguattero etiope salito alla carica di siniscalco del regio ospizio, potente in vita e onorato di esequie quasi regali in morte; i figli della degna coppia, ricchissimi di terre e castelli, fra cui Carlo erede della carica paterna; la figliuola di quest'ultimo, Sancia, educata dall'avola in compagnia della duchessa di Calabria, dalle cui bianche mani forse fu tessuto il laccio, col quale fu strangolato Andrea d'Ungheria.

E altre figure si succedono: son quelle della buona e pia regina Sancia, dell'orfano nipote Ferdinando di Maiorca e di Roberto d'Angiò, che liberato dal fumo dell'incenso dei turiferari, fra cui appare Francesco Petrarca, e difeso dalle accuse troppo acerbe dei suoi nemici, ci si presenta in tutta la sua verità storica. E segue in ultimo il piú bel gruppo della schiera, Giovanna, la « gaia e leggiadretta » figlia dell'infelice Carlo di Calabria; la sorella di lei, Maria « bellissima, graziosa, onesta e pia »; Caterina di Valois, moglie di Filippo di Taranto, ornata del pomposo titolo d'imperatrice di Costantinopoli, che non le impedí di tenere « infra gli altri suoi amadori » il giovanissimo mercante messer Niccolò Acciaiuoli, in grazia di lei salito a grande fortuna; Agnese di Perigord, vedova di Giovanni d'Angiò duca di Durazzo e rivale di Caterina, madre di Carlo, bello come un angelo e di « volto celeste », condannato forse ingiustamente a fare la morte stessa di Andrea dal *Polifemo* ungherese, il re Ludovico.

L'A. passa poi a parlare delle tentazioni e delle lusinghe, che doveva offrire al nostro Giovanni la città di Napoli, caratterizzata nella *Fiammetta* come « lieta, abbondevole, magnifica, bella e di popolo ornatissimo piena, forse cosí dilettevole, o piú, come alcuna altra in Italia, copiosa di molti giuochi », con cui « letificava la sua gente ». E in questa città il giovane « di forma bellissimo, nelli atti piacevolis-

simo ed onestissimo nell'abito suo, di costumi ornatissimo e facondo di leggiadra eloquenza, capace di accompagnar canti e danze col suono d'un suo strumento » — giusta l'espressione dell'A. — non stentò molto a trovare una Pampinea, la quale lo credesse « del suo amore degna » o un'Abrotonia, piú bella e piú nobile, la quale lo facesse « de' suoi abbracciamenti contento », secondo si legge nell'*Ameto.*

Se i primi amori distrassero alquanto il giovane dagli studi, ebbero il potere di risvegliare il suo estro e indurlo a « poetar in versi le degne lodi delle bellezze » delle donne ammirate e corteggiate nelle *logge dei cavalieri*, dove esse si recavano a ballare, a cantare e ad assistere alle giostre; nei ritrovi estivi, primissimo fra questi quello delle « dilettevoli Baie sopra i marini liti », cosí insidioso per l'onestà femminile, perché da esso non raramente le « Lucrezie tornavano Cleopatre al loro ostello », e causa di ingiusti, ma cruccianti sospetti per il Boccaccio, che temeva vi dovesse essere corrotta la « casta mente della sua donna », Maria d'Aquino.

E la vita di Baia e le cacce, che vi si facevano dalle belle donne e dagli ornati cavalieri, ispirarono al Boccaccio il poemetto la *Caccia di Diana,* prima imitazione della *Divina Commedia,* ch'egli aveva conosciuta fin dall'adolescenza, insieme con la *Vita nuova,* di cui appaiono manifesti segni nel *Filocolo.* Cosí pure da personali ricordi ebbero origine le questioni d'amore, che si leggono in quest'ultimo romanzo.

Ma le amicizie del giovine scrittore non si limitarono ai personaggi della corte e della nobiltà: egli dovette certamente aver agio di conoscere gl' illustri personaggi di altre città venuti a Napoli, quali Cino da Pistoia, che insegnò nello Studio nell'anno scolastico 1330-31; Giotto, che dipinse in piú luoghi per incarico di re Roberto dal 1329 al 1333; Tino o Dino da Siena, che scolpí i sepolcri di Carlo di Calabria e di sua moglie nella chiesa di S. Chiara; Tino e Pace di Firenze, che edificarono nel colle di S. Erasmo la Certosa di S. Martino, e, per non parlare di altri, ser Graziolo de' Bambaglioli, il primo commentatore della *Divina Commedia,* rifugiatosi a Napoli con la famiglia, esule da Bologna.

E del pari si deve ammettere che il Boccaccio conoscesse

piú altre persone anche del popolo, come ci fa ritenere la lettera in dialetto napoletano diretta a Francesco de' Bardi; e che inoltre, durante la sua dimora a Napoli, acquistasse larga cognizione delle varie « chiazze » o rioni della città e dei dintorni, e facesse larga raccolta di fatti e aneddoti locali, anteriori o a lui contemporanei, dei quali si serví magistralmente per formare il verosimile fondo storico del *Decamerone,* ora rintracciato e illustrato dall'A. sulla scorta di documenti inediti o sconosciuti.

***

Ma se in questi documenti sono stati trovati tanti nomi di personaggi del Boccaccio, indarno è stato ricercato il nome intorno al quale desidereremmo piú ampie notizie, quello di Maria d'Aquino. Perciò dobbiamo rassegnarci a sapere di lei quanto riusciamo a rintracciare nelle opere di colui che l'ha resa immortale.

Detto dell'origine regale di Fiammetta, della bellezza, del matrimonio, delle vicende dell'amore di lei pel Boccaccio, l'A. con felici argomentazioni dimostra che, in primo luogo, non deve sorprendere che una sí gran dama avesse ceduto alle lusinghe del figlio di un mercante; aggiunge poi che la relazione non fu, né poteva essere, un continuo sereno idillio, per la condizione di Maria che, come maritata, era indotta a dissimulare e a nascondere con mille astuzie il suo colpevole amore, o, mentre era costretta a non poter sempre soddisfare le importune e cupide voglie dell'amante, doveva per giunta fingere di fare buon viso ai complimenti dei corteggiatori, per disviare l'attenzione da colui che possedeva tutto il suo cuore.

Ed esaminando e giudicando gli atti di Maria d'Aquino e le querele del Boccaccio non con l'arcigno ed arido metodo del pubblico ministero, ma con limpida intuizione psicologica e finezza d'acume critico, l'A., mentre assolve la prima dal preteso tradimento, di cui l'hanno incolpata piú critici, spiega lo stato d'animo del secondo, che è quello dell'amante geloso, dell'adoratore bramoso, insoddisfatto. Ed una

prova manifesta di burrasca, seguita dal sereno, ci vien data dal Boccaccio, quando ci fa conoscere la causa che lo spinse a scrivere la *Teseide*: poiché Maria « di piacevole era sdegnosa tornata » e gli aveva fatto intendere di « piú non volerlo per suo », egli aveva pensato di vincerne la ritrosia e di rientrarle in grazia, offrendole una storia d'amore « in latino volgare compilata ».

E dovette riuscire pienamente nel suo intento, quando le Muse, da lui pregate, portarono il dono alla sua dama, e fecero sí che le giungesse bene accetto e gradito. Ora, come questa volta, tante altre volte, all'*affanno* succedeva sempre la pace, e l'amore, turbato da irreflessivi e ingiusti apprezzamenti, divampava come prima, non altrimenti che nei protagonisti del *Filostrato,* Troilo e Griseida, facendo sentire « l'ultimo valore » nei cuori dei due amanti.

Con acuta analisi l'A. fa rilevare il notevole progresso che la *Teseide* rappresenta rispetto al *Filocolo,* e trova modo di redarguire garbatamente i critici inglesi, che non ne hanno voluto riconoscere i pregi innegabili, per esaltare piú del dovere l'imitazione fattane dal loro Chaucer. Passando poi all'esame del *Filostrato,* scritto dal Boccaccio, per far conoscere alla sua Maria la profonda tristezza che gli arrecava col suo soggiorno nel Sannio, l'A. dimostra che il poemetto a sua volta è di gran lunga superiore alla *Teseide,* e che questo solo fatto, innegabile e inoppugnabile, basta per distruggere tutti gli argomenti più o meno sofistici addotti dai critici, per provare che esso è anteriore alla *Teseide.*

Ma intanto siamo all'anno 1339, in cui dal 2 aprile al 28 giugno troviamo il Boccaccio « a' piedi del monte Falerno, presso la tomba di Virgilio », cioè a Piedigrotta, in condizioni molto tristi, perseguitato, com'egli dice, da tre divinità, Giunone, la donatrice delle ricchezze, Ramnusia, la fortuna, Venere, la dea dell'amore. È questo il doloroso periodo della vita del giovane scrittore, il quale, per il fallimento della compagnia dei Bardi, a cui apparteneva il padre, vide all'improvviso assottigliato l'assegno, che quest'ultimo gli corrispondeva, affinché completasse gli studi di diritto canonico. Perciò, mentre le persecuzioni attribuite alle due prime dee si riferiscono al nuovo stato, che obbligava a dure priva-

zioni il giovane avvezzo a vivere « assai dilicatamente », l'offesa inflittagli da Venere non può significare altro che il dolore dello stesso per la forzata lontananza dalla sua donna. E cosí cade di per sé anche quest'altra prova del voluto tradimento di Fiammetta escogitato dai critici.

Eppure, fra tante angustie, il Boccaccio continuò a lavorare e si dedicò con nuova lena allo studio del latino e all'*arte di dettare* in questa lingua, indispensabile per « fare un uomo letterato ». E non dovette interrompere gli esercizi di composizione, di cui ci son giunti notevoli saggi, neppur quando, non sappiamo in qual tempo, lasciò l'increscioso esilio di Piedigrotta, in cui l'avevano tanto offeso il fumo nauseante delle capanne, il fango e l'asinino vociare dei villani, per far ritorno a Napoli.

Ma non rimase a lungo in questa città, poiché, come tutto induce a credere, verso la fine del dicembre 1339, egli ritornò a Firenze, da cui era partito quattordici anni prima garzoncello ignorante ed inesperto: « Napoli — come acutamente ed eloquentemente conchiude l'A. — lo restituiva a Firenze uomo fatto, ricco di molta esperienza « dei costumi del mondo »; prosatore di solito copioso e florido, a volte stringato e svelto; poeta a uno solo inferiore de' suoi contemporanei nella poesia lirica, superiore a tutti nella narrativa; dotto di varia e non comune dottrina. Lasciando la città, dove aveva passati i piú begli anni della sua vita, col cuore stretto dall'angoscia del distacco dall'oggetto del suo « altissimo e nobile amore » e da tante persone e cose care, con la sconsolata certezza di trovar dove andava

malinconia ed eterna gramezza,
la casa oscura e muta e molto trista;

portava con sé, viatico di valore inestimabile, non piccola parte della materia delle sue opere future, e l'abilità, la perizia, gli strumenti, con cui l'avrebbe elaborata e foggiata ».

Questo, nelle linee generali, è il contenuto della monografia presa in esame, di cui, quasi sempre, ho dovuto limitarmi a riassumere i risultati finali, non potendo riferire a

[1] *Nuova Antologia,* III serie, vol. LII, p. 19 n. 1.

volta a volta tutte le prove e le argomentazioni, di cui l'A. si è servito per confutare le errate o inesatte opinioni di critici vecchi e nuovi sulle varie questioni, che si riferiscono alla vita e alle opere del Boccaccio. Ma ben credo di poter affermare — con sicurezza e schiettezza di sentimento, a cui non può far velo l'affettuosa devozione che mi lega all'illustre Autore — che questa monografia, dalla piú salda e inoppugnabile struttura storica e artistica, come una greca catapulta, ha scosso fin dalle fondamenta e sgretolata in molti punti la complessa e laboriosa costruzione, innalzata intorno a Giovanni Boccaccio da critici italiani e stranieri. Perciò ritengo di non cadere in esagerazione asserendo che, sia quest'ultimi, se desiderano di salvare qualche parte del loro edificio pericolante, sia quelli che vorrano dedicarsi a proficui studi sul Certaldese, dovranno chiedere materia e lumi a questa magistrale opera del prof. Torraca, la quale a me pare che meriti lo stesso elogio, che pubblicamente Giosue Carducci fece di un altro bel lavoro di argomento napoletano dello stesso autore, quello su Iacopo Sannazaro: « è uno dei meglio saggi di vera critica letteraria usciti in questi ultimi tempi ».

Francesco Lo Parco

Alfonso Lazzari. — *Ugo e Parisina nella realtà storica.* — Firenze, Rassegna Nazionale, 1915, (pp. 60).

— *Un umanista romagnolo alla corte d' Ercole II d' Este: Bartolommeo Ricci da Lugo.* — Ferrara, 1914, (pp. 248).

— *Le ultime tre duchesse di Ferrara e la corte estense a' tempi di Torquato Tasso.* — Firenze, Rassegna Nazionale, 1913, (pp. 316).

Nei presenti lavori del Lazzari riviviamo la storia di Ferrara dal sorgere della grandezza de' suoi duchi sino al loro tramonto, dal suo primo vero signore, Niccolò III, sino alla morte dell'ultima duchessa, moglie del « magnanimo Alfonso ». Piú di due secoli di vita ferrarese del glorioso periodo del Rinascimento passano sotto i nostri occhi; vita studiata attraverso le consuetudini private de' suoi principi, colta dentro le pareti domestiche de' loro palazzi, sorpresa

nelle passioni e nelle costumanze delle loro donne; storia, che si apre con gli adulteri amori di Ugo e Parisina e che si chiude con la vita di francescana umiltà di Margherita Gonzaga, la quale sembrò espiare, assommando in sé le migliori virtú, i vizi delle « due gloriose famiglie principesche italiane, quelle degli Este e dei Gonzaga ».

Della bella Parisina, pronipote di Gianciotto Malatesta, e di Ugo di Stella de' Tolomei, detta dell'Assassino, una delle tante favorite di Niccolò III, l'a. ritesse la vita alla luce di documenti non sempre compulsati da altri, aggiungendo nuove notizie a quelle che già si sapevano, talvolta correggendo alcune troppo facili induzioni. Gli studiosi potranno quindi apprendere dalle pagine di assai facile lettura del L. il terribile dramma, che ebbe un'eco nella nostra e nell'altrui letteratura, sfrondato di ciò che la leggenda vi aveva ricamato attorno. È noto che l'amore della novella Fedra, narrato per prima volta da Matteo Bandello, forní argomento alla leggenda poetica del Byron e piú tardi passò agli onori del romanzo storico e della scena per opera di Felice Romani, che ne scrisse un libretto musicato da Donizetti, di Domenico Tumiati e di Gabriele D'Annunzio. Ai lettori della *Rassegna* interesserà anche di sapere che le aggiunte e le correzioni apportate alla storia di quell'incestuoso amore confermano in larga parte ciò che è riferito nella narrazione del Bandello (Parte I, nov. 44), il quale sembra all'a. piú veridico di certi cronisti di professione. Fra le notizie intorno a Niccolò III, a Ugo e a Parisina, tramandateci dal novelliere cinquecentista, che risultano vere alla luce de' documenti, il L. accoglie come assai probabile anche l'accusa di seduttrice data a Parisina, che trasse a far la sua voglia il giovine figliastro. Cosí le ricerche del L. forniscono qualche prezioso, anche se non copioso, contributo allo studio degli elementi storici nella raccolta bandelliana in particolare, nella novellistica in genere, che, sia detto di passaggio, meriterebbe le cure di qualche studioso. Questi potrebbe trovar agevolate di assai le sue ricerche da ciò che è stato fatto anche di recente per qualche novellatore, ad esempio dal molto e dall'ottimo che si è rintracciato intorno a personaggi e a luoghi del *Decameron*..

Allo studio dell'umanesimo ferrarese il L. dedica una monografia su Bartolommeo Ricci da Lugo, che ci riporta nell'ambiente erudito della corte di Ercole II. Il nuovo umanista nasceva nel 1389 da famiglia assai nota, ma non sí ricca che potesse permettergli di dedicarsi da giovinetto alle lettere senza gravi sacrifizi. A Venezia fu in relazione con Andrea Navagero che lo indusse allo studio di Cicerone, e a Bologna conobbe anche un altro ciceroniano non meno illustre, il celebre Amaseo. Fu insegnante a Lugo, quindi professore di umanità a Ravenna, finché venne chiamato a Ferrara come precettore di Alfonso, figlio di Ercole II. Cosí siamo introdotti nel cenacolo letterario ferrarese, dove troviamo personaggi abbastanza noti, come Celio Calcagnini, i due Giraldi, Alberto Lolli, Ercole Bentivoglio. Là il Ricci portò tutta la sua erudizione di ciceroniano, diffondendo gl'insegnamenti del Bembo, del Navagero e dell'Amaseo. Entrato nelle grazie di Ercole di cui avrebbe voluto essere lo storiografo ufficiale, condivise con lui anche molti dispiaceri di famiglia e le gravi preoccupazioni della guerra. Lui morto, godé la protezione del nuovo duca Alfonso II, a cui egli, vecchio precettore, aveva istillato massime di clemenza e di generosità. Morí quasi ottuagenario nel 1569. La sua produzione letteraria è la seguente: una specie di lessico intitolato *Apparatus latinae locutionis*, opera di poderosa erudizione grammaticale; un trattatello *De consilio principis;* un ampio trattato *De imitatione*, che può veramente dirsi il codice de' puristi ciceroniani; un dialogo *De judicio;* una dissertazione *De evitanda atque compescenda iracundia;* e una commedia *Le balie*. Fu poi mediocre verseggiatore in volgare e in latino, scrittore di orazioni politiche e autore di un copiosissimo epistolario, prezioso per la conoscenza della vita letteraria ferrarese. Fu dunque molteplice la sua attività di letterato, che si esplicò soprattutto nel campo della erudizione grammaticale. Il ciceronianismo ebbe in lui uno strenuo difensore; ma « l'umanista romagnolo non appartiene alla turba dei pedanti ipocondriaci o degli aridi grammatici, mummificati in una stretta cerchia d'idee; è un uomo sano ed equilibrato, sereno e gioviale, che vive nella familiarità di letterati e di gentiluomini, caro a tutti per

la bontà del suo cuore e per lo spirito gaio » (p. 202). Quale scrittore in latino mostrò di saper trattare come propria la lingua di Cicerone e abilmente la piegò a esprimere il pensiero moderno in ogni sua piú tenue sfumatura. Fu dunque una figura non mediocre di umanista, che meritava un illustratore accurato come il Lazzari, fornito di una larga preparazione storica e di un'ampia conoscenza dell'ambiente.

La quale è tutt'altro che comune, secondo che attesta il terzo volume che fu il primo a veder la luce. Questo quantunque sembri divulgare in forma piana e chiara i frutti delle ricerche altrui, è invece il risultato di indagini dirette, fatte nelle biblioteche di Ferrara e di Modena, e negli archivi di Firenze, di Modena e di Mantova. Le duchesse, intorno alle quali ci dà copiose notizie ed episodi caratteristici, sono le tre successive mogli di Alfonso II: Lucrezia de' Medici, Barbara d'Austria e Margherita Gonzaga. Il dio d'amore s'era tenuto sdegnosamente in disparte ed era stato sostituito da ragioni esclusivamente politiche nelle nozze con la principessa medicea e con la nipote di Carlo V. Fedele al vaticinio del famoso astrologo francese Filippo Nostradamus, il quale gli aveva predetto che avrebbe avuto figli solo dalla terza moglie, Alfonso si uní con Margherita, figlia del duca Guglielmo Gonzaga, santa donna, consolatrice degli afflitti, anche dell'infelice Torquato Tasso, le cui tristezze si tornano a leggere, storicamente lumeggiate, nelle pagine del Lazzari, cosí piene d'interesse per la storia di Ferrara nell'ultimo periodo de' suoi duchi e per quella delle nostre lettere.

EMILIO SANTINI.

STEFANO FERMI. — *Saggi giordaniani* (*con un ritratto*), — Piacenza, Del Maino, 1915 [vol. IV della *Biblioteca storica piacentina*].

Degli otto saggi raccolti, i due primi, come avverte lo stesso a., sono già stati pubblicati in quel *Bollettino storico piacentino* che da dieci anni egli dirige con un amore consapevole che gli dà diritto alla riconoscenza degli studiosi, e di due altri è già comparso, nello stesso periodico, qualche

brano. I rimanenti son nuovi; ma tutti meritano di esser segnalati, sí perché il F. non ha mancato, con opportune *Correzioni e aggiunte* assai coscienziose, d'aggiornare i menrecenti,[1] sí perché tutti costituiscono nel loro insieme una sobria e ben documentata illustrazione della figura del Giordani collocata nel suo tempo e tra i suoi amici, illustrazione che nuovi *Saggi*, di cui l'a. promette e fa desiderar non lontana la pubblicazione, renderanno pressoché compiuta.

La straordinaria popolarità del Giordani presso gli « Amici Pedanti », di cui è discorso nel primo studio, è per noi l'episodio piú significativo e piú glorioso di quella sua «dittatura», che, quando gli « Amici Pedanti » si raccolsero insieme, era del resto già tramontata da un pezzo. Dal Carducci e dal Chiarini fu salutata con gioia commossa l'edizione, curata dal Gussalli, dell'epistolario giordaniano, per quanto la criticassero vivacemente non soltanto alcuni collaboratori dell'*Archivio storico italiano*, come nota il F. (p. 3), ma lo stesso Vieusseux,[2] che pure era stato uno degli uomini piú amati in vita dal Piacentino. Il Carducci, poi, spinse il suo entusiasmo sino a rilegger due volte tutto l'epistolario; e ne trasse una silloge sistematica di *Pensieri e giudizî di letteratura e critica di P. G.*, che il Gussalli pubblicò nel volume di appendice delle *Opere*, e che, nota il F. (p. 12), sarebbe prezzo dell'opera rifare, traendo profitto delle moltissime lettere giordaniane pubblicate sparsamente di poi. Aggiungo che il F. stesso pensa di provvedere a questo lavoro: e se vi s'indurrà, non

[1] Avrebbe giovato che in queste correzioni il F. tenesse sempre conto della ripubblicazione degli scritti giordaniani fatta dal D'Ancona: cosí occorreva mutare i rimandi a pp. 48, n. 3 (*Ricordi storici del Risorgimento italiano*, Firenze, 1914, pp. 141-72); 57, n. 3 (Ivi, p. 169); 149, n. 1 (*Memorie e documenti di storia italiana dei secc. XVIII e XIX*, Firenze, 1914, pp. 531 sgg.). E dacché sono a segnalar piccole mende, rileverò qualche svista tipografica (p. 118, r. 3, *sciaure* da correggere *scienze;* r. 4, *sciurne* da correggere *sciaure;* e la consuetudine, che può ingenerar equivoco, di citar col titolo *Opere del G.* i suoi *Scritti editi e postumi,* che tra le *Opere,* nell' ediz. Gussalli, occupano i voll. VIII e sgg., p. 50, n. 6; p. 51, n. 2; p. 81, n. 1; p. 85, n. 1). — Inesatta è la data dell' espulsione del G. da Firenze (13-14 novembre 1830, e non 23-24: cfr. D'Ancona, *Memorie* cit., p. 531, nota).

[2] N. Serban, *Lettres inédites rélatives à Giacomo Leopardi,* Paris, 1913, p. 211.

sarà senza vantaggio dei nostri studi, perché i giudizi del G., anche se non in tutti si consenta, sono improntati a una rara originalità e indipendenza, e mostrano conoscenza larga e sicura non dei grandi e dei mezzani scrittori soltanto.

Notevole, insomma, fu l'influenza del Giordani sul Carducci, uomo e scrittore (pp. 9-14), come notevole il contributo di studi biografici e critici intorno a lui di Giuseppe Chiarini, che meditava e avrebbe potuto darci quella compiuta biografia di lui che ancora s'aspetta (p. 22). Quanto agli altri « Amici Pedanti » e ai giovani letterati che fiorirono con loro, il F. studia con diligenza le tracce, anche tenui, di quel fervore giordaniano che pervase, sull'esempio dei due primi, un po' tutti. Ma, se si faccia astrazione dal Tribolati,[1] son tracce di poco rilievo.

Il secondo e i tre saggi successivi studiano il Giordani tra i suoi amici e i suoi coevi, che è, credo, il modo migliore di studiarlo; e perché le lettere familiari son forse di lui le cose piú degne di restare, quelle che sole ci dànno la misura del suo nobilissimo ingegno; e perché l'influenza, spesso il fascino da lui esercitato su quanti lo conobbero, fu grande. Meno interessa la relazione amichevole tra il G. e l'egittologo piemontese Bernardino Drovetti, della quale il F. discorre brevemente, senza esagerarne la modesta importanza, pubblicando dieci lettere del piacentino (pp. 35-44): fu reciproca deferenza e cordialissima stima, piú che amicizia; mentre amicizia vera aveva legato, durante gli anni tra il 1824 e il 1830, a Firenze, il Giordani col matematico, e poi ladro famoso, Guglielmo Libri. Il F. accenna, sobrio ma bene informato (pp. 45-47, 162), alla questione Libri, che non è, forse il caso di riprender piú; poi ci presenta il Libri a Firenze, frequentatore desiderato di salotti; e ricorda le lodi disinteressate del Giordani a lui, giovane il cui ingegno gli pareva da mettere accanto a quello del Leopardi (pp. 50-51); e dall'altro lato il proposito buono del Libri di giovar finanziariamente al Giordani, quando questi, nel 1830, andò quasi in rovina per il fallimento d'una banca (pp. 54-55);

[1] Degli scritti giordaniani del T. era da citare l' ediz. *Saggi critici e biografici,* Pisa, 1891.

proposito inspirato forse da quel che il Colletta aveva messo cosí felicemente in atto in pro' del Leopardi; e infine i rari, ma affettuosi, rapporti epistolari degli anni successivi, quando il Giordani si fu ritirato a Parma, e il Libri, in Francia, tutto immerso in occupazioni accademiche e amministrative, diventava l'uomo del momento.

Un' altra amicizia 'fiorentina' del G. è ricordata nel quarto saggio (pp. 64-86): quella coi membri della famiglia dell' ex-re d' Olanda Luigi Bonaparte: un' amicizia rispettosa e veramente cordiale, per la quale, benché le fossero affatto estranee preoccupazioni e mene politiche, il G. fu piú assai schiettamente bonapartista che non nei tempi ormai lontani del suo *Panegirico*. Il F. raccoglie e coordina testimonianze con diligenza ammirevole, e fa rivivere, in quadretti felicemente disegnati, gli episodi di quella buona intimità, cosí caratteristica, tra un letterato che faceva professione di giacobinismo e una casata di sovrani spodestati.

Piú arduo è l'argomento del quinto saggio, sul G. e il Tommaseo. Poiché si tratta di una inimicizia, non di un'amicizia, i punti da chiarire eran molti, e anche delicati: né è facile disporre di tutti gli elementi di giudizio, né serbarsi sereni. Quest' ultimo merito, al F., va riconosciuto; l'altro, se pure è un merito, solo in parte. Comunque, egli vede giusto quando osserva che i due non si amarono « sopratutto per le troppe cattive qualità che ebbero in comune » (p. 88), e che nel loro dissidio ebbe parte l'intolleranza religiosa del Tommaseo, e il dissapore tra il Giordani e il Capponi, e l'affezione sua per il Leopardi, dal Tommaseo ingiustamente attaccato (p. 102). Certo il Giordani, per quanto il Ranieri, dietro le spalle, lo facesse passare per un « domenicano dell'ateismo »,[1] fu tollerante, come pochi, delle opinioni contrarie; ma nessuno — se il bisticcio può passare — tollerò l'intolleranza meno di lui. Egli era poi assoluto negli affetti; e i nemici dei suoi amici e gli amici dei suoi nemici eran per lui nemici dichiarati. Perciò, ad alienarlo dal Tommaseo, valse la sorda ostilità di questi, non soltanto verso il Leopardi,

[1] E. Piergili, *Nuovi documenti intorno agli scritti e alla vita di G. Leopardi,* 2.ª ed., Firenze, 1889, p. 300.

ma verso il Niccolini (p. 99, n. 3) e verso il Cicognara;[1] e anche piú, fin da principio, il fatto che, appena giunto a Firenze ed entrato nella famiglia dell'*Antologia*, il Tommaseo fece passare in seconda linea il Montani, che ne rimase mortificatissimo, tanto piú ch'era stato lui a farlo chiamare.[2] Del resto, che il Giordani vedesse il Tommaseo attraverso il Leopardi, non è da stupire, se aveva fatto domandare, come risulta da una lettera inedita al Brighenti,[3] proprio a lui notizie intorno al Dalmata, quando a Firenze si cominciò a parlarne. Piuttosto sono ancora in parte da chiarire i rapporti tra il Tommaseo e il Leopardi, cordiali e deferenti sino al decembre 1828,[4] benché l'incredulità di questi non fosse, già da allora, un mistero.

L'accusa al Tommaseo di avere ostacolato l'edizione Baudry delle *Opere* del Leopardi è opportunamente discussa dal F. (pp. 95-99); ma a torto gli sembra che un cumulo di testimonianze stia a comprovarla, mentre, in realtà, esse tutte risalgono al Ranieri, su la cui sincerità, o almeno su la cui serietà è lecito sollevar dei dubbi. Che poi il Serban, cui il F. tributa (p. 98) una lode assolutamente immeritata (lo studioso che meglio conosca i rapporti del De Sinner col Leopardi e col Ranieri è, se mai, il Piergili), non ismentisca le affermazioni del Giordani, non importa nulla: la buona fede e anche la veridicità del Giordani possono esser benissimo fuori questione. E il Tommaseo non fece soltanto 'ammenda' nel 1841, ma ribatté subito l'accusa: e inviò la smentita al Capponi, che, d'accordo col Vieusseux e con l'avv. Va-

[1] F. Orlando, *Carteggi italiani inediti o rari*, I, V, pp. 8-10.

[2] « Rammentatevi, vi prego (cosí il V. al Montani, il 14 genn. 1828) « che voi medesimo mi suggeriste, o almeno mi confortaste nell' idea di far « venire Tommaseo per potermi sbrigare sollecitamente di un' infinità di ar- « ticolini di poca importanza; e lasciarvi tutto il tempo necessario per fare « degli articoli che piú vi premono pel lustro e il decoro dell'Antologia », (Bibl. Naz. di Firenze, *Carteggio Vieusseux*, 122, 24).

[3] « Che fa Leopardi?... Domandategli se in Milano conobbe un Tom- « maseo, e che cosa è; di qual paese, di qual ingegno, di qual indole » lett. del 30 maggio 1826, in Bibl. Laurenziana, *Carte Giordani*, VIII, 287.

[4] *Epistolario* di G. Leopardi, 5.ª ed., Firenze, 1892, III, pp. 250-51; II, 342; III, 253.

lerio, preferí un'altra formula; se non che poi non se ne fece nulla, e la dichiarazione rimase inedita fino a pochi mesi fa.[1] Il F., per facili ragioni di tempo, non ha potuto averla sott'occhio, perché il secondo volume del carteggio Capponi-Tommaseo è stato pubblicato quasi contemporaneamente al suo lavoro: ed è stato un peccato, anche perché per questo non ha avuto modo di illustrar nel suo saggio un epigramma insolente del Tommaseo contro il Giordani,[2] cui compensano, del resto, certe parole piene d'amarezza che questi scriveva contro quegli in una lettera al Vieusseux.[3]

Il saggio successivo è un'ampia recensione d'uno studio psichiatrico sul Giordani del dott. Marimò. Opportune osservazioni e opportune censure: del resto, il F. non fa che meglio documentare i rilievi del Marimò, ma concorda, in generale, in essi. E ha, in complesso, ragione. Solamente, quanto alla « anormale frigidità » del Giordani, egli aggiunge, alle testimonianze del Gussalli — che ebbe relazione con lui solo dal 1832 in poi — e di Luigi Uberto — che non poteva, rispettato piú che come padre, raccoglier certe confidenze — altre del Giordani stesso, ambigue del resto (p. 106); e non tien conto di qualcun'altra eloquentissima che proverebbe il contrario.[4]

In un altro saggio, il F. studia con molta cura le correzioni giordaniane al volgarizzamento di Donato degli Albanzani dal *De claris mulieribus* del Boccaccio, edito dal padre Tosti con errori non pochi, che il Giordani avvertí

[1] N. Tommaseo e G. Capponi, *Carteggio inedito* per cura di I. Del Lungo e P. Prunas, Firenze, 1914, II, pp. 768-9; cfr. pp. 161-2.

[2]
O poveretti noi, meglio morire!
Il papa è re; Gigi Filippo è sire;
E il Giordani un grand' uom: gli è tutto dire!
O poveretti noi, meglio morire! (Ivi, p. 101, n. 3).

[3] « Dite del Bartoli; ma il vostro gran Tommaseo va stampando ad ogni « tratto che il Bartoli è un goffo scrittore, ch' egli n' è ristucco, di lui e « de' suoi lodatori. E il Padre Nicolò è un oracolo per tanti e per voi an« cora: vada il mondo come vuole, che io lascierò andare » Lett. 9 dec. 1843, in *Carteggio Vieusseux* cit., 41, 8.

[4] Per es., *Opere,* ed. Gussalli, *Appendice,* p. 174: cfr. una mia recens. al Marimò, in *Rivista Abruzzese,* XXIV, 1909, p. 672.

ed espunse quasi tutti, pur senza aver davanti il codice, con mirabile intuito (pp. 115-126); e documenta cosí, oltre che il senso critico del piacentino, un episodio non trascurabile della 'fortuna' del Boccaccio. E siamo all'ultimo scritto del volume, che è una rassegna delle pubblicazioni giordaniane dell'ultimo decennio. Non sono molte, queste pubblicazioni; cosicché di quasi tutte il F. può dire, con benevola equanimità, il contenuto, e segnalarne a volte le manchevolezze. Notevoli le osservazioni su un saggio del Foratti intorno al Giordani epigrafista,[1] sul buon lavoro del Clerici intorno ad alcuni episodi della vita di lui,[2] sull'articolo del Butti intorno al *Panegirico*.[3] Altri articoli biografici, piú recenti, sul Giordani, non potevano esser tenuti presenti per le ragioni di tempo già dette;[4] ma circa i rapporti tra il piacentino e i suoi contemporanei, poiché il F. si compiace di citar qualche minuzia mia, completerò la serie con la notizia d'un altro mio cenno, che pure è una minuzia, sui rapporti tra il G. e il Delfico,[5] e con quella d'un cenno piú ampio e notevole sui rapporti tra lui e il Manzoni.[6] A pro-

[1] Tra le cose che il F. avrebbe utilmente conosciuto è da aggiungere T. Mamiani, *Lettere dall'esilio,* Milano-Roma, 1899, pp. 86, 190-91, 221.

[2] Anche qui era da segnalare una lettera importante del Gervasi, edita da A. G. Tononi in *Strenna piacentina,* 1885, p. 171.

[3] Avverte che i docc. pubblicati dal Butti erano già editi nella *Strenna piacentina,* 1884, pp. 137-141 (L. Ambiveri, *Documenti riguardanti la ricompenza ottenuta da P. G. pel suo Panegirico* ecc.): pubblicazione ch' io ebbi torto di non conoscere quando scrissi l' articolo pubblicato nell' ultimo fascicolo di questa *Rassegna;* e v' avrei trovato, non soltanto i documenti già noti a me grazie al Butti, ma la lettera del Moscati al G. (31 decembre 1808, edita a p. 140), cui il G. rispose, otto giorni dopo, con l' altra deferente e dignitosa, da me data in nota (pp. 28-29, n. 7). — E dacché ci sono, aggiungerò anche che m' avrebbe giovato aver sott' occhio e poter citare, a proposito dell' auto-recensione che il G. fece del *Panegirico* (p. 24, n. 2), l' articolo di A. Campani, *Per un manoscritto di P. G.,* in *Rassegna Emiliana,* I, 1888, fasc. 4.°

[4] Oltre il mio art. di cui fo parola nella nota prec., cfr. uno di L. C. Bollea nel *Boll. stor. piac.,* genn. 1915, in continuazione, e uno di G. P. Clerici, nel fasc. di gennaio della *Rivista d' Italia;* sul quale ultimo cfr. la 'Cronaca' di questa *Rassegna.*

[5] *M. Delfico e P. Giordani,* in *Riv. abruzzese,* XXIX, 1914, fasc. di agosto.

[6] G. Sforza, *Le prime accoglienze ai Promessi Sposi,* pp. XXX-XXXVI, innanzi ai *Brani inediti,* parte II, Milano, 1905 (2.ª ed.); cfr. F. D'Ovidio, *Nuovi studi manzoniani,* Milano, 1908, pp. 197, 278-9.

posito di una recente pubblicazione di lettere giordaniane curata dal Guardione il F. rileva opportunamente alcune mende, ma altre eran da rilevare, bibliograficamente piuttosto gravi;[1] e tra le lettere del piacentino edite nell'ultimo decennio egli non ha ricordato quelle che son forse fra tutte le piú importanti, le lettere al Leopardi rinvenute tra le «carte napoletane».[2] Un altro scritto, tanto per non trascurare nessun appunto che mi sia venuto in mente, avrei veduto citar volentieri. Ma questo è dello stesso F.;[3] il quale ha il pregio — o il difetto? —, raro tra gli studiosi, di dar piú importanza ai lavori degli altri che ai suoi: anche quando gli altri, in coscienza, non possono esser dello stesso parere.

GIOVANNI FERRETTI.

S. FERRARI. — *Antologia,* a cura di C. DE MARGHERITA, nella collezione *Poeti italiani del XX secolo.* — Genova, Formiggini, 1914.

Ottimo il pensiero dell'editore Formiggini di far rimettere in luce le rime di Severino Ferrari, piccolo tesoro tenuto gelosamente nascosto negli angoli piú intimi della propria biblioteca dai pochi sinceri amanti della poesia. Giustificabile anche l'idea di non pubblicare tutti quanti i versi del Ferrari, sibbene di sceglierne i migliori. Ma la scelta fatta da Carlo De Margherita appare troppo limitata, non comprendendo che una dozzina di componimenti, e non assolutamente i migliori e i piú significativi di quanti ne abbia in-

[1] Delle lettere del G. al Ricciardi date dal Guardione come inedite, una, del 9 nov. 1842, era stata pubblicata dal D'Ancona nel *Carteggio di M. Amari,* Torino, 1896, I, p. 62; due altre dello stesso carteggio Giordani-Ricciardi, rimaste ignote al Guardione, erano state pubblicate, la prima dal Ricciardi stesso (*Memorie autografe d' un ribelle,* Parigi, 1857, pp. 326-28), la seconda, con la data erronea del 1833 (è invece del 1834), pure dal D'Ancona, prima nella *Nuova Antologia,* poi nelle *Memorie* cit., p. 508.

[2] *Scritti vari inediti* di G. Leopardi *dalle carte napoletane,* Firenze, 1906, pp. 472-477.

[3] *Un nuovo documento sulla agitazione contro i Gesuiti a Piacenza,* in *Boll. Stor. Piac.,* 1906, pp. 120-28.

tessuti il diletto discepolo di Giosue Carducci, prima che la morte lo togliesse, troppo presto, all' arte.

Né questa è la sola menda del libretto. Il quale contiene una prefazione di trentatré pagine di nessun valore critico, e una serie di note esplicative assolutamente inutili a capo d' ogni componimento. Vi si trovano (cito ad apertura di pagina) osservazioni profonde come la seguente: « Il poeta paragona gli occhi della fanciulla a *zaffiri,* specie di gemma di colore azzurro, con similitudine, che è appropriata agli occhi cerulei, che generalmente hanno le bionde ». O come quest' altra: « Le labbra vermiglie vengono chiamate, con buona metafora, *i gerani della bocca, del bel sangue vivi fiori* ». Altrove il De Margherita sente la necessità di svelarci che *calura* significa... caldo, e che la *pellagra* è una malattia prodotta dal nutrirsi scarsamente. Ma per chi ci ha egli presi? Né v'è a dire, in sua difesa, che tali cose possono ignorarle, che so?, gli alunni degli asili infantili o gli analfabeti, perché né gli uni né gli altri leggono poesie, e perché la collezione raffinata, ove ha trovato posto la *Antologia* del Ferrari, non si rivolge alle scuole, ma al pubblico colto e intelligente. Avremmo desiderato meno, molte meno note e piú versi del Ferrari, che sono veramente pieni di poesia.

Ho detto che dal volumetto hanno esulato alcune cose che sono tra le piú belle e significative dell' arte del poeta. Per esempio, tra gli *excerpta* del *Mago* dovevano assolutamente trovar posto quegli indimenticabili versi, che tante volte ci tornano sulle labbra e nel cuore come una musica cara:

O Biancofiore, la tua chioma d' oro
come bella dormía sovra il tuo sen!
  Bianco seno di latte, ove serpendo
roseo va il sangue con mite vigor;
van due fragranti rose alte crescendo:
sotto la manca ti fiorisce il cor.

Il raccoglitore ha invece scelto un passo solo, pieno di allusioni satiriche; e non ha scelto male, perché il lettore deve avere una giusta idea del poemetto, che è una curiosa satira letteraria. E qui saremmo tentati di entrare un poco insieme nella poesia di Severino, per gustarne qualche gem-

ma; ma ciò esulerebbe dal campo di una modesta recensione, qual io mi sono proposto di fare. Tuttavia mi sia concesso acccennare che versi come i seguenti preludono alle arditezze fantastiche di qualche verseggiatore che ha fama di rivoluzionario:

Disegna un cerchio, biascia due rispetti
. . . . e sputa in ginocchioni.
Ben venute le streghe ed i folletti
a cavallo di scope e di caproni!
Si quetano le streghe; riverenti
portano in mezzo un gran paiolo fosco;
vi soffian sotto i procellosi venti,
dà l'ale al fuoco tutto quanto un bosco.
E mestano e rimestan. Fulgor bianchi
ride la luna agli orridi sembianti.
La turba di mestar mai non si stanchi,
fin che non giunga l'ora degli incanti.

Aprite le *Ranocchie turchine* di Enrico Cavacchioli e non troverete nulla che vada piú in là.

Questi versi somiglian molto a quelli del delizioso sonetto, tra i più belli del Ferrari, che comincia:

Par che si desti un flauto se il vento
tra le fronde di un olmo cavo investa...

dov'è pure tanta poesia della natura, sentita come un altro solo sentí poi:

Andate in tempo! Vi han sentito i neri
grilli co i violini fuor dei buchi;
si accordan gli usignoli ne i verzieri,
le verdi raganelle sui sambuchi.
Alzate il tempo, pur soavi e piani
con dolce accordo, fra un mormorio blando.
Convien cantar, se dormono gli umani,
bel bello, a mezza voce, a quando a quando.

L'innocente scherzo, assolutamente formale e un pochino letterario dell'ultimo verso, è una nota che non di rado vibra nella poesia di Giovanni Pascoli; e veramente Severino pare un fratello maggiore e minore del dolce poeta, come lui, romagnolo.

Quando la siepe in costa al prato odora . . .
e il pioppo sopra lei d'oro incolora . . . ,
la capinera dentro al cuore un pruno
sentí pungente (su l' ondante ramo
si cullava leggiera) . . .
Ed un maschio la udí . . .
Come un argenteo *tinn* di campanello
mosse la voce a dire:
Vientene meco, o ch' io ti rubo; uniti
faremo un nido . . .
Se tu starai su l' ova carnicine,
io andrò in busca di semi e di rughette:
finché un bel giorno sotto a l' ale incline
picchiar martelli, mordere pinzette
tu attonita sentendo, ammirerai
piccoli becchi o vispi occhi rotondi.
Mammina, de' tuoi figli troverai
a me simili i primi, a te i secondi . . .

Non ho riferito che il primo brano capitatomi: dove pure è evidente la vicinanza dei due poeti, che sembrano avere persino gli stessi gusti — nell'uso di parolette precise, campagnole (busca, rughette), o di certi aggettivi molto vivi (ondante, carnicine) e in tante altre piccole cose che non isfuggiranno ai lettori.

Certo, Giovanni Pascoli è andato piú avanti o piú addentro: ma Severino aveva gli stessi occhi e lo stesso cuore. No. Il cuore di Severino non era turbato, come quello di *Zvaní*, da un terribile costante pensiero di morte, e i suoi occhi non erano, come quelli dell' orfano, pieni di lacrime. Pertanto v' è tra essi una sostanziale differenza nel modo di sentire la natura, che pure è la nota dominante nella lirica dei due poeti: in Severino trapela senza posa, e talvolta prorompe irrefrenabile, un sottil senso di allegria latente, che lo induce allo scherzo . . . .

Al dolce suono, alla furlana snella,
la luna in cielo ferma il suo cammino;
si piega l' olmo a riverir la bella:
goffo servo, rifà l' ombra l' inchino . . .

Pascoli invece vede la natura attraverso quel suo velo di lacrime. Per lui tutte le cose sono *ebbre di pianto*. Anche

se scherza, vi è un fondo di malinconia nel suo scherzo. Non v'è, credo, bisogno di esemplificare.

Tornando a noi, dico che il libretto, anche cosí com'è, va letto da chi non conosce il Ferrari o non possiede la edizione quasi introvabile dei suoi versi (Modena, Sarasino, 1892). Son divenute rarissime anche due ristampe dei *Versi* e del *Mago,* a cura di L. De Mauri (Libreria antiquaria, Torino, 1906). Ma se il Formiggini vuol accettare un buon consiglio, faccia una cosa: procuri subito una ristampa completa di quella edizione; faccia precedere il libro da un vero studio critico o da una brevissima notizia biografica; sopprima le note inutili, e farà ottimamente. E non perda tempo. Questo saggio ci ha ridestato nell'animo, piú vivo, il desiderio di riavere tutto il poeta. Disgraziatamente, anche presa integralmente, l'opera di Severino Ferrari dà pur sempre questo senso un po' angoscioso di una delibazione troppo breve e incompleta; ma cosí volle il destino, e la Bellezza è una dea molto avara dei suoi favori.

GINO SAVIOTTI.

COMUNICAZIONI

LA CANZONE MARCHIGIANA DEL CASTRA

BIBLIOGRAFIA

1. Alessandro d'Ancona e Domenico Comparetti: *Le antiche rime volgari,* Bologna, Romagnoli, 1875, vol. I, p. 484-8.
2. Graziadio Ascoli: *Ricordi bibliografici* (Saggi aretini, VI). Archivio glottologico italiano Torino, Loescher, 1876, vol. II, p. 449-50.
3. Vincenzo de Bartholomaeis: *Spoglio del « Codex diplomaticus Cavensis ».* Archivio cit., 1901, vol. XV p. 359.
4. Buccio di Ranallo: *Cronaca aquilana,* edita da V. de Bartholomaeis. Istituto storico italiano, Roma, 1907.
5. *Canzone del Castra fiorentino.* Monaci (19), n. 152.
6. Giosuè Carducci: *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali dei secoli XIII e XIV,* Pisa, Nistri, 1871, p. 75.
7. *Carta picena del 1193.* Monaci (19), n. 13.
8. [Giuseppantonio Compagni]: *Raccolta di voci romane e marchiane,* Osimo, Quercetti, 1768.
9. Giovanni Crocioni: *Maggio rusticano in dialetto fossombronese.* Nozze

Hermanin-Hausmann Perugia, Unione tipografica cooperativa, 1904, pp. 19-22.

10. Francesco Egidi: *Il «libro de varie romanze volgare»*, Roma, Società filologica romana, 1908, p. 82.
11. Idem: *Un documento in volgare marchigiano del secolo XIV.* Bullettino della Società filologica romana, Roma, n. V (1903), p. 31.
12. [Luca Fanciulli:] *Osservazioni critiche sopra le antichità cristiane di Cingoli,* Osimo, Quercetti, 1769, vol. II, p. 718.
13. *Giostra delle virtú e dei vizi.* Monaci (19), n. 148.
14. Giusto Grion: *Il pozzo di san Patrizio.* Il Propugnatore, Bologna, Romagnoli, vol. III, parte 1, 1870, pp. 89-92.
15. *Inchiesta agraria* Atti della Giunta, Roma, Forzani, 1884, vol. XI, parte 2.
16. Jacopone da Todi: *Laudes,* ed. G. Ferri, Roma, Società filologica romana, 1910.
17. *Leggenda di santa Margherita d'Antiochia, del secolo XIV*, ed. E. Percopo. Scelta di curiosità letterarie inedite o rare, Bologna, Romagnoli, 1885, disp. 211, pp. 147-76.
18. Matazone da Caligano: *Detto dei villani.* Monaci (19), n. 144.
19. Ernesto Monaci: *Crestomazia italiana dei primi secoli,* Città di Castello, Lapi, 1889-1912.
20. Idem: *Inventario in antico piceno.* Miscellanea per nozze Crocioni-Ruscelloni, Roma, Tipografia dell'unione cooperativa editrice, 1908, pp. 199-205.
21. Cesare Paoli: *Il libro di Montaperti,* Firenze, Vieusseux, 1889, p. 146.
22. *Regula s. Benedicti a fr. Daniele a Monte Rubiano anno 1334 vulgariter exposita ac descripta.* Spicilegium Casinense, Montecassino, Archicenobio, 1895, tomo IV, pp. 37-130.
23. *Ritmo su sant'Alessio.* Monaci (19), appendice H.
24. Franco Sacchetti: *Le novelle,* ed. O. Gigli, Firenze, Le Monnier, 1860-61, novella 162.
25. Giulio Salvadori: *La poesia giovanile e la canzone d'amore di Guido Cavalcanti,* Roma, Società editrice Dante Alighieri, 1895, pp. 82-85.
26. Gaetano Salvemini: *La dignità cavalleresca nel comune di Firenze,* Firenze, Ricci, 1896.
27. Carlo Salvioni: *Il pianto delle Marie in antico volgare marchigiano.* Rendiconti della R. Accademia dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche, Roma, 1899, serie V, vol. VIII, pp. 577-605.
28. Francesco Torraca: *Studi su la lirica italiana del duecento,* Bologna, Zanichelli, 1902, p. 156.
29. Idem: *Nel periodo delle origini.* Studi marchigiani, Macerata, Unione cattolica tipografica, 1907, vol. I, pp. 57-64.
30. Ferdinando Ughelli: *Italia sacra,* Venezia, Coleti, 1717, tomo II, col. 702 d.

N. B. — I nomi del Compagni e del Fanciulli li ricavo dalla *Biblioteca picena* di F. Vecchietti e T. Moro, Osimo, Quercetti, 1790-96.

LA CANZONE E IL SUO AUTORE

In « De vulgari eloquentia » (I, XI, 3) Dante scrive che « in improperium » del volgare romano, umbro e marchigiano, « cantiones quam plurimae inventae sunt, inter quas unam vidimus recte atque perfecte ligatam, quam quidam florentinus nomine Castra composuerat. Incipiebat etenim

Una fermana scopai da Cascioli,
cita cita se n gia n grande aina ».

Questa poesia ci è stata conservata unicamente dal codice vaticano 3793 (c. 26) sotto il nome non di Castra, ma di messer Osmano. Tale divergenza, secondo il Torraca (n. 29), è dovuta al fatto che « forse Dante, come altre volte gli accadde, non fu bene informato, o non ricordò bene e confuse questa con un' altra [poesia], quando l' attribuí al suo concittadino ». Sennonché Dante dice in modo esplicito « vidimus », e le osservazioni del Salvadori (n. 25) ci portano a ritenere come molto probabile che l' Alighieri abbia conosciuto la canzone di cui parla appunto nel nostro manoscritto. Può esser dunque che egli, come fa anche altre volte, citi quei primi due versi a memoria (e ciò spiegherebbe le differenze di lezione), ma è difficile immaginare che s' ingannasse cosí stranamente sul nome dell' autore e prendesse per fiorentino un Osmano (cioè Osimano, di Osimo) autore d' una poesia marchigiana. A me sembra che Dante, il quale su questo punto doveva saperne qualcosa piú di noi, abbia ragione, e che il nostro poeta si chiamasse veramente Castra e fosse fiorentino. Tanto piú che, come vedremo, la canzone ha numerosi toscanismi, non tutti attribuibili all' amanuense.

Del Castra non sappiamo nulla, se si eccettui una menzione che « Il libro di Montaperti » (n. 21) fa di una persona portante questo nome e che il Torraca (n. 28) sospettò potesse essere il nostro poeta. Ecco il testo del libro di Montaperti (si parla del grano imposto per il fornimento di Montalcino) : « *Plebatus Fagnae* . . . Bernardus f. Iacobi, rector populi Sante Crucis, staria vij. Pro quo fideiussit Iacobus qui Castra vocatur f. quondam Bartoli populi Sancte Trinitatis ».

Ora dobbiamo domandarci : come si spiega l' Osmano del codice? e come va che, mentre questo nome è preceduto dal titolo di messere, il che indica un cavaliere o un giudice (Salvemini, p. 54 nota), Dante dice semplicemente « florentinus quidam nomine Castra »? Se

Osmano e Castra fossero la stessa persona, non avrebbe Dante dato a questo il titolo di *dominus* corrispondente a messere?

Secondo il Monaci (opinione riferita dal Salvadori) Osmano potrebb' essere « il nome della persona messa in canzone » dal Castra. Sicché la poesia non sarebbe stata composta soltanto « in improperium » di un dialetto, ma anche di un messere che lo parlava, e verrebbe cosí a rientrare per questo lato nel numero delle spiritosaggini con cui gli scrittori di Toscana si divertivano a canzonare i marchigiani e di cui ci offrono buoni esempi il Boccaccio e il Sacchetti. L' opinione del Monaci inoltre potrebbe esser suffragata dal fatto che l'imborghesimento della cavalleria nella seconda metà del sec. XIII dà luogo, da una parte a lamentele per la sua decadenza, e dall' altra a derisioni contro gli « homines novi ». Niente di strano dunque che una poesia canzonatoria sia stata impersonata in un messere del genere di quelli che il predicatore Remigio Girolami chiamava « cavalieri di sciagura » (Salvemini, §§ 7-13).

Però a me sembra altrettanto probabile che Osmano e Castra siano la stessa persona. Come vedremo, il nostro poeta segue fedelmente gli schemi delle pastorelle francesi. Ora in queste di regola parla il poeta stesso sotto le spoglie d' un cavaliere. In tal caso si capisce come il titolo di messere debba avere un valore puramente formale. Quanto ad Osmano, penso che potrebb' essere un soprannome dello stesso Castra, dato a lui dai suoi concittadini di Firenze per aver egli soggiornato qualche tempo in Osimo.

Il testo della nostra canzone è stato pubblicato da G. Grion (inattendibile), A. D'Ancona e D. Comparetti (infido), E. Monaci (n. 5), F. Egidi (riproduzione diplomatica). Il Grion fa seguire al testo alcune note che D'Ancona e Comparetti hanno avuto il torto di riprodurre, le quali sono per lo meno fantastiche; il Monaci e l' Egidi registrano nei loro glossari solo le parole piú comprensibili della poesia, giacché non hanno lo scopo di farne un' illustrazione.

Nativo della Marca Fermana, dove la scena raccontata dal Castra si svolge, e passabile conoscitore de' miei dialetti, ho creduto bene tentare una spiegazione di questi quasi enigmatici versi. Non in tutto purtroppo essa è riuscita sicura: per alcuni punti non posso offrire che ipotesi piú o meno probabili, le quali espongo a ogni modo, perché potrebbero fornire ad altri uno spunto per giungere dov' io non sono arrivato.

TESTO

Offro anzitutto il testo della poesia secondo la lezione del manoscritto, sciogliendo però le abbreviazioni ed espungendo due let-

tere (v. 11, la prima *n* di *kandontto;* v. 25, la *d* di *credto*) che nel codice portano un segno d' espunzione.

MESS*ER* OSMANO

Una formana iscoppai dacascioli
cietto cietto sagia jngrandaina
ecoci | no portaua jmpingnoli
saimato dibuona saima
disse ate dare rossi | trecioli
eoperata cinta samartina
Secomeco tidai nelacaba
semiuina mai | eboni scarponi
socaie malfai che caba
lafantilla diciencio guidoni.
Kado*n*tto meo melai coman*n*ato
calai le nevada alerote
iqualso colouitto | fferato
aliscotitori chenonmencaite
econuntruffo diuino misticato
eno*n* | miscordassero legote
Eliscatoni *per* bene minestrare
lafarfiata delobono fa | rfione
leuantesso nonmauicinare
outu semplo milenso mamone.
Edio tuto mifui spauentato
per timiccio chenon*n*asatanai
quando laferma | na tansin costato
quella midiede edisse ai
otu creto dolgluto crepato
per lo | volto didio mallofai
Chedime nompuoi auere purnna cica
senonmiprendi | anosciella
esciona nongire *per* laspica
sitiueio arlucare lamasciella.
Fermana semita comsenchi
duroti panari dip*ro*fici
emorici pe*r*fare bian | chi denchi
tulli atortte sequisso nordici
sedio milasci passare aloclenchi |
giungierotti colori jntralici
Eio piu nontifaccio rubusto
poi cotanto mai | sucotata
vienci ancoi nesia pirino rusto
edadochia nomsia stimulata.

Alaborito negio alaterato
chera aluato senza follena
lo battisaco trouai | bellauato
edacapo mipose lasciena
etnto quanto mifui comsolato
ca | sopra migito buona lejña
Econesso miffui apatouito
eunqua me no*n*ui altrei |
mai fai comomo iscionito
bemi pare chetu mastro ei.

ANNOTAZIONI

1. *formana* per *fermana* come a vv. 23,31 e secondo la lezione dantesca. Sarà da pensare a un errore grafico piuttosto che a un fenomeno fonetico: tuttavia si confronti n. 19 § 96.

» *iscoppai.* Da *excuppare:* toglier la coppa, scoprire, quindi, come qui, scorgere. Nei dialetti dell'Italia centrale *scoppare* si dice di qualcosa che si distacca (pelle, unghia, corteccia, ecc.), scoprendo il vivo; nelle Marche si chiamano *pèrseche scupparole* (notato in 8) o *scoppogne* (nel Viterbese *pèrsiche scòppole*) le pesche spicche, spiccatoie, spiccone o partitoie che si vogliano chiamare. Dalla lezione dantesca parrebbe che l'Alighieri avesse inteso il verso in significato osceno.

» *cascioli.* La *i* finale ci fa pensare a un nome di luogo. Siccome poi si dice che la ragazza è presso le rote (v. 12), potremo immaginare Cascioli nelle vicinanze del Tenna o dell' Ete vivo, i due fiumi che fiancheggiano Fermo. Il nome non è rimasto, né, per quanto ho potuto vedere, è documentato altrove.

2. *cietto* per *cetto.* È il noto continuatore di *cito,* comune nei dialetti centro-meridionali. Di esempi antichi basterà citare: n. 23, v. 201 *et citu ad mare set ne gio;* n. 4 p. 113 *li notari della grascia ceto* (*cecto*) *la daea.* Il *cita cita* della lezione dantesca sarà un latinismo.

» *agia.* È *gire* col solito *a* prostetico. Il *se n gia* della lezione dantesca è un toscanizzamento.

» *aina*: fretta. Da *agina* con la sincope del *g,* come in *saima* v. 4 e *follena* v. 42. Vivente anch' oggi e comune presso gli antichi: p. es. n. 27, v. 33 *ke n'ài clamate en tanta agina*; n. 4, p. 260 *nocte et dí non finavase per la granne agina* (*ayna*).

3. *cocino*: cibo cucinato. Cfr. n. 16, l. 3, v. 60 *né a pranzo né a cena non mangerai cocino;* n. 22, p. 91 *duy pulmenti oy duy fercula oy duy cocine.*

» *pingnoli*: pentole. Vivente nelle Marche. Cfr. n. 8 *pignola*: pignattino, pentolino.

4. *saimato, saima*: condito, condimento. È voce comune nei dialetti centro-meridionali, dove, secondo i luoghi, *saime* significa anche lardo, o strutto. La Crusca lo riferisce con un esempio del Volgarizzamento del Palladio e uno del Redi.

» *di* (altri 5 esempi), come *ti* (4 es.), *mi* (9 es.), *ci* (v. 39), *ri* (v. 48) sono toscanismi. In marchigiano la vocale sarebbe *e*.

» *buona*. Tanto qui, quanto in *puoi* v. 27, *diede* v. 24, *liena* v. 46, il dittongo è un toscanismo; gli antichi documenti marchigiani ci dànno sempre la vocale intatta. Cfr. qui stesso la desinenza *oli* vv. 1, 3, 5; *boni* v. 8; *rote* v. 12; *bono* v. 18; *omo* v. 49.

5. *disse*: dissi. Comune assimilazione della 1.ª alla 3.ª persona nel perfetto. Cfr. p. es. i marchigiani moderni *io magnò, beette, durmí, fece*, ecc.

» *dare*: darei. Toscanismo: il marchigiano sarebbe *daria*. Il prof. Monaci però mi osserva: « E non potrebbe trattarsi di un *dare* per *dara*, cioè della forma derivata dal piucchepperfetto con *-e* secondario, spiegabile anche senza rifarsi all' imperfetto congiuntivo, come altra volta fu pensato? ».

» *trecioli* per *treccioli* (il nostro codice adopera spesso la consonante semplice per la doppia): nastri per le trecce. La parola (*tricziolì*) si trova in un istromento osimano del 1218 (n. 12) e vive ancora qua e là nell' Italia centrale. Che nel contado fermano fosse costume regalare nastri rossi per le trecce alle ragazze, si potrebbe desumere da questo stornello di Servigliano, che ho ragione di ritenere abbastanza antico:

Te vòjjo rreggalà, bbèlla rregazza,
menzu vajòccu de fittuccia roscia:
quella te sèrve per legà la treccia.

Il prof. Monaci mi avverte che un uso analogo vive tuttora a Nettuno, dove però la fettuccia rossa è per le maritate: le nubili intrecciano i capelli con la fettuccia verde.

6. *samartina* per *sammartina*: comperata alla fiera di San Martino. È un aggettivo di cui non conosco riscontri.

7. *caba*. Sarà da pensare non all'italiano *cava*, ma a *gaba* che troviamo in una carta fermana del 1216 (n. 30; cfr. anche il Ducange), dove si nomina appunto una *gaba seu via quae vadit per*

caput terrae filiorum Berardi Credonis. La parola (*gabba*) è registrata dal Compagni ed è rimasta nella provincia di Macerata a indicare per l'appunto una viottola campestre incassata tra due argini.

8. *semiviva mai eboni scarponi.* Cosí com' è questo verso non dà alcun senso; proporrei perciò di leggere: *se m' invii, v' à maie: boni scarponi,* cioè: se mi metti sopra la buona via, vi ha di piú: buoni scarponi. Per questo significato di *inviare* si vegga il dizionario di Tommaseo e Bellini; *maie* è nel senso primitivo da *magis.* Offrire un paio di scarponi insieme con i nastri e una cintura, può sembrare un po' bizzarro, ma non meno bizzarra è l'offerta che il cavaliere fa poi, vv. 32-33, di fichi e more.

9. *socaie malfai,* cioè *so c' ài: e! mal fai,* ovvero: *so c' aie: mal fai.* Messer Osmano, da persona pratica del mestiere di don Giovanni, non svela subito le sue intenzioni: domanda solo di accompagnarsi con la ragazza per un tratto e di aver poi, quando si fossero separati, delle indicazioni circa la via da proseguire. Insomma egli vuol passare per un semplice viandante senza secondi fini. La ragazza però, che sembra esperta quanto lui, risponde: Eh, lo so che vuoi, ma è inutile. — Come a v. 26, *mal* significa qui *inutilmente.*

» *caba* per *ci aba* (il nostro codice scrive spesso *c* per *ci* dinanzi alle vocali *a o u*): ci abbia. S' intende: con te nella via. Per *aba* cfr. n. 7: *questa terra si aba Johanni ad proprietate.*

10. *fantilla*: figliola, ragazza. *Fantella* è vivente nelle Marche. Nella nostra poesia la *i* del maschile *fantillu,* dovuta alla metafonesi, è stata trasportata nel femminile, com' è stata trasportata nel neutro in *quisso* per *quesso,* v. 34. Può essere che questi siano errori del Castra, ma può esser anche che siamo in presenza d'un fenomeno di ragione analogica divenuto normale in piú dialetti, di cui abbiamo altri esempi sporadici nel marchigiano. Cfr. per il marchigiano antico n. 16, § 31; per il marchigiano moderno ho tra i miei appunti fabrianesi *madonnitta miracolusa, quissa, quilla.* Non ho mai avuto occasione di notare questo fenomeno nella Marca Fermana.

11. *kadontto meo.* Sinora, serbando la *n* espunta, come abbiam detto, nel codice, ed espungendo la *n* conservata, s'è sospettato nella prima parola un nome proprio: Candiotto. Ma chi altri potrebb' essere questo Candiotto, che la ragazza chiama *meo* e comanda a lei di andare alle rote, se non l'amante? Ora l'amante è quello nominato piú giú: Pierino Rusto. Meglio sarà dunque correggere il *kadontto meo,* che non dà senso, in *k' ad onta mea.* Da una

scorsa al glossario dell' Egidi (n. 10) si può vedere che molti errori commessi in questo codice consistono nello scambio di *a* con *o*. Così abbiamo *acord-o-nza, alog-o-ta, argolgli-o-re, dolor-o-nza, incolp-o-to, maner-o, met-o-llo, v-o-lore*. Si direbbe quasi che la *a* sia attratta da un *o* vicino.

» *ai*: à. Citeremo solo n. 27, v. 213: *li mali Iudei toltu me-ct' ai* (mi ti à: la 3.ª per la 6.ª).

12. *calai le nevada*. Mi sembrano chiari *ca* (cfr. v. 46) e *ne vada* (cfr. v. 41); per il resto (*alaile* o *laile*) penso a un avverbio da riferirsi a *vada*. La correzione meno improbabile mi sembra *c' alore ne vada*: che immediatamente (*alore* per *allore*) ne vada. Un *ai* per *o* lo troviamo nel codice in *encaitc* allo stesso punto della linea seguente.

» *rote*. La *rota* nelle Marche sarebbe propriamente un punto dove il fiume fa un arco di cerchio e in cui, per conseguenza, bisogna fortificare la sponda esterna per impedire che la corrente porti via il terreno. Però i ripari si fanno non solo con palizzate e cestoni di vimini, ma anche con piantagioni silvane (n. 15, p. 425), così che la parola è passata a indicare un terreno boscoso su la riva del fiume, ed in questo senso è comune nelle antiche carte marchigiane.

13. *iqualso* per *in qual so*: nelle quali sono? La contadina vuol forse avvertire il cavaliere che è giunta dov' era diretta e che quindi, se egli si permettesse qualche atto arrischiato, potrebbe chiamare aiuto? Cfr. vv. 21-22.

» *vitto*. Troviamo questa parola, che sembrerebbe un po' troppo letteraria per la nostra canzone, in 18, vv. 98-99: *che deza aver per victo - lo pan de la mistura*.

» *fferato*. Si potrebbe pensare a un *adfarratus*. Ma è difficile spiegare la dissimilazione, e non è verisimile che il magro pasto delle opere in campagna si componesse di due minestre: una di farro e un' altra di farfaro (v. 18). Sarà dunque meglio pensare a *feriato* (per *ff* invece di *f* cfr. *mi ffui* v. 47, di contro a *mi fui* v. 45) nel senso di: vitto usuale, ordinario, consueto dei giorni feriali.

14. *scotitori*. Nelle Marche *scòte* (scuotere) significa: sterpare, rompere il terreno, ed è lavoro che da noi si fa nel settembre. Cfr. n. 15, p. 1147.

» *chenonmencaite*. Lezione errata perché la rima vuole *-ote*. Possiamo dunque correggere: *che non m' encote* (che non m' intimorisca) da *incutere*.

15. *truffo*: una specie di fiasca di terracotta, ancora in uso con questo nome (*trufu, trufa, truffu, truffa*) in gran parte d' Italia.

» *misticato:* mescolato. Detto di vino, vale anch' oggi nelle Marche: annacquato.

16. *scordassero.* Ci aspetteremmo *scordasse* (1.ª persona). Ma siccome nelle Marche s' adopera sempre la 3.ª persona per la 6.ª (*esse fa, quissi dice*), cosí, quando si vuol parlar bene, s' usa spesso la 6.ª per la 3.ª (*essa fanno, lui dicheno*) ed anche per la 1.ª, quando questa è simile alla 3.ª, com' è il nostro caso. Vorrà forse il Castra mettere in ridicolo queste confusioni che saranno accadute allora, come adesso? — Però può esser vera anche una spiegazione piú semplice: che il verbo sia stato attratto dal plurale seguente con un livellamento analogo a quello di *cose le quale, reformagiuni facti, cassàri li banni,* per cui cfr. n. 11.

» *gote.* Questa parola può essere: *a*) uno dei nomi volgari dell'*Anthemis altissima* o dell'*Anthemis cota; b*) la carne salata delle guance del maiale (cfr. il dizionario della Crusca), che i contadini in campagna fanno rosolare alla fiamma d' un focherello acceso sul campo, e mangiano poi nel pane; *c*) un derivato da *gabata* a cui si potrebbe attribuire il senso di: cucchiaio di legno. Il primo significato è da escludere perché si tratta di piante da foraggio; il secondo e il terzo, che mi è suggerito dal Rajna, sono egualmente possibili.

17. *scatoni* per *scattoni.* Sono ciotole di legno, ancora in uso con questo nome presso i nostri pastori. Trarrei *scattone* dalla base *ex cap' de.* Com' è noto, *capis* era una patera ad ansa per i sacrifici. Allo stesso radicale riferirei *scatola,* dialettalmente anch'oggi e originariamente *scattola.*

» *minestrare*: scodellare la minestra.

18. *farfiata*, *farfione*: minestra di farfaro e farfaro. Da *far* [*far*]*iata, far*[*far*]*ione*? Oggi nelle Marche diciamo *farchiata* (Ascoli *fracchiata*), *farchió*, ovvero *fer-*, con un significato alquanto piú esteso. Non oserei però affermare la derivazione *farfiata* = *farchiata* = *ferchiata.* Forse per le forme moderne sarà da pensare a *ferc'lata* = *ferchiata* = *farchiata.*

19. *levantesso* cioè *leva nt' esso* (levati di costí) con *nt* da *ante.* L'avverbio *esso* (con la *e* aperta) è vivente.

20. *semplo*: scempio. Cfr. *bianchi* v. 33.

» *milenso*: melenso. È un toscanismo.

» *mamone* per *mammone*: spauracchio. La parola è rimasta con questo significato qua e là nei dialetti centro-meridionali.

22. *timiccio* significa certo *timore,* ma non ha riscontri. A ogni modo cfr. n. 6 *amante sono, vaghiccia, di voi,* dove il vocativo *vaghiccia* corrisponde a vaghezza.

» *chenonnasatanai*. Spiegherei: *che non nassa tanai* (che non nasca rumore) identificando *tanai* con *tatanai* o *tananai*, comuni varianti di *badanai*, parola tratta, com' è noto, da *Adonai*, e non improbabile nelle Marche che avevano in quei tempi molte e molto fiorenti colonie ebraiche. — Il cavaliere teme che gli scotitori, vicini, possano accorrere.

23. *tansi*: toccai. Cfr. n. 23, v. 11: *tansi in altitudine*.

24. *diede*. Cfr. n. 23, v. 225: *tuttu dede en caretate*, senza dittongo.

25. *creto* per *cretto* da *crepitus*. Certamente è un' ingiuria: immagino che sia qualcosa di simile al napoletano *fesso*.

» *crepato*: ernioso. Vivente ancora in questo significato.

26. *mal*, qui, come al v. 9, significa: inutilmente.

27. *pur*. Credo che questi versi siano stati piú o meno esatti sin dall' origine (il « recte atque perfecte ligatam » di Dante dovrà riferirsi alla regolarità delle stanze e delle rime), ma qui mi sembra che il *pur* debba essere trasportato al verso seguente: *se pur non mi prendi a nosciella*.

28. *nosciella*, spiegato sin qui: nozze. Ma per la difficoltà di far derivare questa parola da *nuptiae*, mi sembra che sia piuttosto da pensare a *noxia*, spiegando: se non mi prendi a tradimento, con la violenza. È un modo nascosto che la contadina adopera, per significare che in fondo è disposta a cedere.

29. *esciona*. Parla la donna; dunque dev' essere *escione*, o, meglio, *e! scione*: stordito. Cfr. n. 4, p. 81: *la briga se comensa per li paczi et per li sciuni*, e n. 8 *scionito*: stordito. Nel Senese è vivente *scionire* per sbalordire.

30. *veio*: veggo. Cfr. n. 27, v. 100: *multu te veio sere oscuratu*.

» *arlucare* (rilucere) con metaplasma e *ar* per *re* comune a molti dialetti. I vv. 29-30 verrebbero a significare: Non andar raccogliendo le briciole (come fanno appunto le spigolatrici), non venire per me, contadina; io veggo che ti riluce il viso, che sei ben pasciuto, che sei un signore, e puoi quindi trovar di meglio... Questa spiegazione di *arlucare* mi è suggerita dal prof. Egidi. — Forse il poeta accenna qui alla finta modestia della contadina, solita in queste poesie, e scherza su la grassezza del cavaliere (o sua propria, se s' ammette che il C. e messer O. siano la stessa persona): grassezza che sarebbe bene in armonia con le sue inclinazioni le quali, incontrando egli la fernana, lo portano a notare anzi tutto il *cocino* e la *buona saima*. — Il Rajna mi propone: « Stolto! Non andare per la spiga (come mostri di voler fare), tanto ti vedo acceso in viso ». Non occorre dire come andrebbe spiegata la parola *spiga* in questo caso.

31\. *acomsenchi,* come *denchi,* v. 33, e *Clenchi,* v. 35, ha *chi* da *ti.* Il fenomeno è attestato per l'alta valle del Tevere (n. 2), Fossombrone e Fano (n. 9). Nel Sacchetti (n. 24), in una novella di soggetto anconitano, troviamo *denchi* che il Bottari (nelle annotazioni all'edizione del 1724) dice: Voce marchigiana per *denti.* — Nello stesso significato che gli dà il Castra, troviamo *consentirsi a uno,* come mi avverte il prof. De Bartholomaeis, nella Leggenda di Santa Margherita (n. 17) vv. 97, 114, 182, 344, 361.

32\. *duroti* per *darotti.*

» *panari*: panieri.

» *profici* sono le infiorescenze primaverili del caprifico, il cui frutto cade prima che divenga mangiabile, ovvero i fichi tardivi delle piante domestiche. È termine comunissimo nei dialetti centro-meridionali sotto le forme *pre, pri, pro, pru-fico.* Certo da [*ca*]*prificu.* Nel nostro caso si tratta di fichi settembrini, perché vengono offerti insieme con le more che fruttificano anch' esse di settembre. Tutto ciò determina il tempo dell'avvenimento e s' accorda bene con lo *scòte* che, come abbiam detto, si fa appunto di settembre.

33\. *morici,* nelle Marche, come l'italiano *more,* possono essere tanto i frutti del gelso quanto quelli del rovo comune. Qui s'allude certamente a questi ultimi che dai nostri contadini anch'oggi sono riguardati come un dentifricio.

» *bianchi,* toscanismo. Cfr. n. 20: *parati de seta blanca, infrosiate blance, stelle blanche* e qui stesso: *semplo* v. 20, *Clenchi* v. 35. L' antico marchigiano infatti serba sempre intatti i nessi di consonante occlusiva + *l* (cfr. n. 19, § 238-48) e tale grafia non è l' effetto d' una restituzione dotta, come si credeva sino a poco tempo fa, ma risponde realmente alla pronunzia del tempo. Le testimonianze sempre piú numerose che vengon fuori dalle carte, dall' onomastica e dalla toponomastica non permettono piú ormai di dubitarne.

34\. *tulli atortte,* cioè *tu li à' a tòr te:* tu li hai a toglier te. La frase è prettamente toscana.

» *quisso*: cotesto. Cfr. *fantilla,* v. 10.

» *rdici*: ridici. Cioè: se non mi dici piú di no. Per *r* cfr. *arlucare,* v. 30.

35\. *Clenchi* (Chienti) che verso il mare segnava forse il confine del Comitato Fermano. Probabilmente Osmano è solo occasionalmente a Fermo, e intende dire: Se Dio mi lasci ritornare a casa mia ad Osimo.

36\. *tralici*: tralicci. Cioè: Aggiungerò a ciò che ti ho promesso dei tralicci colorati.

37\. *nontifaccio rubusto.* Spiegherei: Non ti voglio piú dar l'occasione di mostrarti con me cosí gagliardo.

38\. *poi*: poiché. Comune presso gli antichi.

» *sucotata* per *succotata*: scossa. È un metaplasma di *succutere.*

39\. *vienci ancoi ncsia.* Forse si dovrà leggere: *vien' ancoi, né ci sia.* Un altro esempio di trasposizione lo abbiamo nel v. 48; cfr. anche *pur* v. 27. *Ancoi* (oggi) si trova anche in Dante.

» *pirino rusto*: Pierino Rusto, nome e soprannome del solito terzo incomodo di questo genere di poesie. *Rusto*, piú che da *rusticus,* lo trarrei da *rustum* (rovo) che ci ha dato il napoletano *rusta.*

40\. *adochia* per *adocchia.* Si trova anche in Dante.

» *stimulata*: disturbata. La ragazza vuol dire: Bada che nessuno ci sia a darmi impaccio. Cosí mi suggerisce il Rajna.

41\. *alaborito* per *a l'abborrito.* La frase *all' abborrita* che significa: senza star a riflettere (forse da *burra:* frivolezza), vive nell'Italia centrale, specialmente nel gergo venatorio, in cui *tirare all' abborrita* significa: sparare all'allodola che si leva da terra, il che domanda una straordinaria prontezza. Ma forse qui sarà da pensare a un *adburritus* da *burrus* capostipite di *buio.* In questo caso *a l'abborrito* significherebbe per l'appunto: a buio, spiegazione che pare confermata dai versi seguenti.

» *gio*: andai. Cfr. n. 23, v. 201: *et citu ad mare set ne gio.*

» *aterato* per *atterrato.* È o, meglio, era nelle Marche una casipola costruita con paglia cementata per mezzo di terra fangosa o malta. Cfr. n. 3: *declaro me una terrata habere clausa et cohopertam.*

42\. *alvato* da *albatus*: imbiancato. Oggi nelle Marche diciamo *sciarbatu* da *ex-albatus.*

» *follena* che si dovrà leggere *fogliena* (la grafia *ll* per il nostro *gli* non è rara: normale è, p. es., nel Laudario d'Urbino) da *fuligin[e]a*: fuliggine. Oggi nelle Marche diciamo *fujjèma.*

43\. *battisaco* per *battisacco.* Credo che debba essere il lenzuolo: *sacco* è uno dei tanti eufemismi volgari per indicare il deretano.

44\. *asciena.* Certamente significa: capezzale. O si riannoda all'antico italiano *ascio* (agio), ovvero, come credo piuttosto, ad *axis.* I nostri contadini usano spesso ancora come capezzale un lungo cilindro (*axis*) riempito con la paglia o con le foglie secche del granturco, che pongono trasversalmente sotto la materassa o sotto una ripiegatura del lenzuolo. Vero è però che lo chiamano capezzale.

46\. *ca*: perché.

» *leina* per *liena,* come vuole la rima. È una coperta di lana grossa. Cfr. n. 22, p. 110: *lena zoè sclavina,* dove è da notare l'assenza del dittongo.

47. *esso*, con la *e* stretta, da *quesso* (cotesto) per enclisi, come in 23, v. 171 abbiamo: *estu meu cumandu scultare* per proclisi.
» *apatovito*: acconciato, convenuto con lei. Il *v* tra due vocali in iato è un toscanismo.
48. *unqua* è un toscanismo.
» *me*, cioè *me'*: meglio
» *nonvi altrei* non dà senso. Dovendo la particella *vi* precedere immediatamente il verbo, traspongo e leggo: *non altre vi ei*: non altre vi ebbi. Di *ei* (con la *e* stretta) per *ebbi* si hanno anche altri esempi presso gli antichi.
49. *iscionito*: balordo. Cfr. *scione*, v. 29.
50. *mastro*: maestro. Cfr. n. 23, v. 2: *facta l'ajo per mastranza.*
» *ei* (con la *e* aperta): sei. Cfr. n. 4, p. 35: *tu ei multo accusato;* n. 16, l. 58, v. 14: *messo t'ei a robbatura.*

TRADUZIONE

Una fermana scopersi (= scòrsi) da Cascioli: presto presto se ne andava in gran fretta e cibo cucinato portava in pentolini, condito di buon condimento. Dissi: « A te darei rossi treccioli e operata cintura sammartina (= comperata alla fiera di san Martino), se con me ti dài (= vieni) nella viottola. Se m'invii (= mi metti su la buona strada) v'à di piú: buoni scarponi ». — « So che hai (= che vuoi). Eh, mal fai (= inutilmente t'adoperi), affinché tu ci abbia (con te nella via) la figliola di Cencio Guidoni.

Il quale a mio malgrado me l'ha comandato che subito ne vada alle rote — in cui sono! — col vitto giornaliero agli scotitori: che non abbia timore! E (ne vada) con un trufo di vino annacquato, e non mi scordassi le gote e le ciotole per ben minestrare la minestra del buon farfaro. Lèvati di costí, non m'avvicinare, o tu scempio, meleuso, spauracchio ».

Ed io tutto mi fui spaventato per timore che non nasca tananai. Quando la fermana toccai nel costato, quella mi diede (un colpo) e disse: « Ahi! O tu crètto, dolente crepato, per il volto di Dio, mal lo fai (= t'adoperi inutilmente), ché di me non puoi avere una cica, se pure non mi prendi con la violenza. Eh, stordito! Non andare per la spiga: sí ti veggo rilucere la mascella » (cfr. *Annotazioni*).

— « Fermana, se tu mi acconsenti, ti darò panieri di profichi e more per far bianchi i denti: tu l'hai a toglier te, se non ridici cotesto. Se Dio mi lasci passare il Chienti, aggiungerò per te tralicci colorati ». — « E io piú non ti faccio robusto (cfr. *Annotazioni*),

poiché mi hai tanto scossa. Vieni oggi, né ci sia Pierino Rusto, e bada che non sia disturbata ».

A buio ne andai all'atterrato, ch'era imbiancato senza fuliggine: trovai il lenzuolo ben lavato e da capo mi pose il capezzale; e tutto quanto mi fui consolato, perché sopra mi gittò una buona coperta; e con cotesto mi fui pattuito, e nessun' altra vi ebbi mai meglio. — « Mai fai com' uomo stordito: ben mi pare che tu sei maestro ».

LA LINGUA DELLA CANZONE

Dall'analisi che abbiam fatto risulta che i termini adoperati dal Castra son quasi tutti spiccatamente marchigiani: si capisce che egli, volendo far ridere i suoi concittadini, sceglie tutte quelle parole che in Firenze dovevan sembrare piú strambe e le inzeppa nella sua poesia. Ma per ciò che riguarda le caratteristiche morfologiche e, sopra tutto, fonetiche, il Castra, secondo il documento quale lo abbiamo, s'accorge di ben poche cose. Un semplice confronto col Pianto delle Marie, il Ritmo su sant'Alessio, la Giostra delle virtú e dei vizi, la Regola di san Benedetto (i quattro documenti fondamentali del marchigiano antico) basta per convincercene. Eppure la nostra poesia, per il fine stesso a cui era destinata, avrebbe dovuto avere un colorito dialettale molto piú vivace di quello che troviamo negli altri documenti, i quali, com'è noto, non erano scritti con l'intenzione di ritrarre il dialetto puro. Invece il Castra stende su tutto una patina di toscano, rendendo molto difficile, se non impossibile, discernere con esattezza le caratteristiche del dialetto che egli scrive.

Ma, possiamo domandarci, sarà stato veramente il fiorentino Castra a toscanizzare cosí il marchigiano, o non piuttosto i fiorentini amanuensi? Noi ci troviamo dinanzi a un codice il quale, per poco che si voglia, toscanizza anche altri testi: nessuna maraviglia quindi che avesse reso lo stesso servigio pure alla canzone del Castra. — Di fronte a questo dubbio si può dire soltanto che *tu li à' a tòr te* v. 34 e *unqua* v. 48 non son certo dell'amanuense; ma circa il resto nessun elemento abbiamo per risolvere in un senso piuttosto che in un altro.

Una cosa a ogni modo è da notare: *chi* da *ti*, in *acconsenchi, Clenchi, denchi,* che accenna a una varietà della Marca Anconitana piuttosto che di quella Fermana: il che potrebbe confermare che il Castra abbia inteso scrivere nel dialetto di Osimo, come sembra indicare l'Osmano posto in fronte alla canzone.

IL GENERE LETTERARIO

Ora bisognerebbe mostrare che cosa rappresenti la canzone del Castra nella storia della nostra letteratura; ma io *philologus sum non criticus,* e non ho competenza per questo. A ogni modo farò due osservazioni che non escon fuori dal mio campo.

Il componimento che abbiamo esaminato rappresenta la sola « cantio » delle « quam plurimae » a cui Dante accenna, fatte « in improperium » del volgare romano, umbro e marchigiano. Non possiamo certamente da questa, che tra le consorelle dev'essere stata una poesia d'eccezione (l'osservazione dell'Alighieri ce lo fa scorgere), giudicare quelle perdute, ma il fatto che la canzone del Castra si distingue dalle altre per essere « recte atque perfecte ligata », e cioè per essere una poesia d'arte, ci dice che le « cantiones » ricordate appartenevano in genere a quella famiglia di componimenti che siam soliti chiamar popolari. Tutto sommato, e considerando come anche ai nostri giorni corrano « cantiones » tra dialetto e dialetto, ispirate agli stessi pregiudizi che le dettavano nei tempi di Dante, non andremo lungi dal vero rappresentandoci quelle poesie come fatte sul genere delle strofette che in folk-lore chiamiamo blasoni popolari.

Un'altra cosa da rilevare è che il Castra adopera tutto l'armamentario delle pastorelle d'oltralpe. Il cavaliere e la contadinella come « dramatis personae », il racconto messo in bocca allo stesso cavaliere, l'incontro fortuito in piena campagna, la domanda d'amore e l'offerta dei doni, il finto rifiuto e la finta modestia, l'insistenza, la resa e l'accenno al terzo incomodo, la... scena comica finale e... l'attestato di buona condotta: c'è tutto.

Eppure la canzone del Castra ha un'originalità di movenze che manca a molte pastorelle francesi. Tant'è vero che il valore d'una poesia lirica non si può giudicare dall'esame dei cosiddetti temi lirici.

AMERINDO CAMILLI.

ANALISI METRICA DI DUE DELLE CANZONI LIBERE DEL LEOPARDI.[1]

Le canzoni libere del Leopardi danno l'impressione di una regolarità perfetta, — superiore a quella delle altre sue, e in generale delle poesie con schema metrico fisso. Questo nasce da ciò che esse, sebbene non soggiacciano ad una legge definibile astrattamente per se stessa (la quale conserva sempre alcunché di esteriore e arbitrario), hanno però uno sviluppo non capriccioso, ma libero veramente, ossia sottoposto ad una legge tutta interiore, e perciò assolutamente razionale: la successione dei ritmi e delle rime vi è consustanziata con lo sviluppo del pensiero; cosicché, quando se ne vogliano districare le leggi, è necessario por mente a quella e a questo insieme. Impresa estremamente delicata e tale da non potersi terminare in modo perfetto; ma non è senza interesse il tentarla fin dove è possibile.

Definisco alcuni termini che adopererò in questa analisi. Quanto ai ritmi, chiamerò *sistema ascendente* quello che passa dai settenari agli endecasillabili; *discendente* quello opposto; *alterno* quello in cui a ogni verso dell'una specie ne succede uno dell'altra, e potrà essere *alterno ascendente* o *discendente*; chiamerò *giro* un sistema che cominci e termini col settenario, avendo parecchi versi intermedi, di cui uno o piú endecasillabi. Quanto alle rime, conservo i termini consueti di rima *alterna, baciata* e *chiusa.* Le desinenze destinate alla rima chiamo rime *proposte* quando s' incontrano la prima volta, *risposte* nei versi successivi. Talvolta di due o piú proposte alquanto lontane l' una dall' altra le risposte tornano ordinatamente molto ravvicinate, anche in un solo verso; questo, che suol essere pieno di leggiadria, chiamo *sistema raddensato;* chiamo *sistema rallargato* la disposizione opposta. *Il colorito vocale* d'un verso è determinato dalle vocali che portano l'accento ritmico. Talvolta fra due versi manca la rima; ma l'uno o parte dell' uno riecheggia distintamente il colorito vocale dell' altro o di parte dell'altro: chiamo *eco* questo accidente metrico; mentre conservo il nome di *assonanza* alla rima imperfetta, e limitata a tutte le vocali della desinenza. Altri termini mi accadrà di introdurre e definire nel corso dell' analisi.

La canzone « Alla sua donna ».

Questa canzone è fra le libere la prima in ordine di tempo, e quella che conserva maggiori tracce della regolarità esterna tradizionale. Consta di 5 strofe, ciascuna di 11 versi, dei quali i due ul-

[1] Da un *Commento* ai *Canti,* in preparazione.

timi sono endecasillabi a rima baciata. In parte doveva avere questa uniformità, perché tutta quanta scaturisce da un movimento interiore, della cui natura è parte essenziale il ripetersi: questo si vedrà meglio in seguito. Ma per una minima parte mi pare che il rigore della regola, pure cosí ridotta, sia osservato piuttosto nella apparenza, per un ossequio superstite al concetto classico della canzone. Per la struttura sintattica la prima strofa di questa canzone corrisponde esattamente alle due prime del *Pensiero dominante:* la forte pausa, le ragioni del ritmo e delle rime persuadono concordemente di separare i primi sei versi in una strofa a sé, — o almeno in un primo membro fortemente individuato, che potremo chiamare primo periodo della strofa. Inoltre gli ultimi cinque versi, che potremo chiamare secondo periodo, sono scritti cosí:

Forse tu l' innocente
Secol beasti che dall' oro ha nome,
Or leve intra la gente
Anima voli? O te la sorte avara
Che a noi t' asconde, agli avvenir prepara?

Ma il senso guida a recitarli come se fossero scritti cosí:

Forse tu l' innocente
Secol beasti che dall' oro ha nome,
Or leve intra la gente anima voli?
O te la sorte avara
Che a noi t' asconde, agli avvenir prepara?

Ossia come se gli ultimi tre versi non fossero un settenario e due endecasillabi, ma un endecasillabo un settenario e un endecasillabo: con una rima al mezzo nel terzultimo.

Il primo periodo si divide in due membri, l' uno di due l' altro di quattro versi, di cui l' ultimo in ciascun membro è endecasillabo, gli altri settenari. La simmetria è sottolineata dalle rime, delle quali il primo membro contiene le proposte, il secondo le risposte, in sistema rallargato; il settenario del primo membro rima col primo settenario del secondo, l' endecasillabo coll' endecasillabo. L' uno e l' altro membro, sistemi ascendenti, formano insieme ancora un sistema ascendente; poiché, come il ritmo del settenario si amplia nell' endecasillabo, cosí il ritmo del primo membro si allarga nel secondo. Il carattere di questo ritmo è dato dall' endecasillabo che si dispiega leggiadramente come uno spunto d' inno, dopo i settenari febbrili, scarsi di numero oratorio e impressi di un fervore tutto interiore.

Il secondo periodo non ha figura cosí finita in sé, ma si appog-

gia al primo. Scritto nel modo che ho proposto, si compone di due membri ascendenti, il primo di tre, il secondo di due versi, dei quali solamente il primo in ciascun membro è settenario. Vi si intravede come in iscorcio la struttura delle strofe seguenti, colla grande prevalenza degli endecasillabi e colla rima baciata in fine. Ma la strofa perderebbe la sua grazia, se dopo un periodo di nove versi e di un ritmo sempre piú ampio, non si riposasse in una ripresa di tono piú rimesso: perciò cade cosí acconcia la chiusa di un settenario e un endecasillabo. Le rime e gli echi del primo membro sono raddensati; poiché nel terzo verso ordinatamente il primo emistichio rima col settenario, il secondo echeggia nella desinenza il secondo verso, endecasillabo (*nome-voli*). Cosí, se il ritmo cresce in ampiezza e forza, i settenari cedendo agli endecasillabi ; d'altra parte l'alternanza delle rime ed echi lo varia con un ondeggiamento pieno di grazia.

Se taluno trovasse troppo sottili i miei rilievi, stimando che in misura alquanto maggiore la disposizione dei suoni sia accidentale, — osservo che dell'impero efficacissimo delle ragioni musicali in questa strofa si hanno indizi non dubbi. Nei primi versi la pregnanza di alcune espressioni è, non dirò troppa, ma ardita: nel secondo verso «*lungi*» significa «cosí di lontano *da perderne la certezza dei contorni*»; nel terzo e nei seguenti, «fuor se nel sonno il core ecc.», significa: «eccettoché qualche volta la tua immagine mi balena *chiara e distinta* nella solitudine dei campi o nel sonno»; nell'ottavo verso la circonlocuzione si poteva evitare, e nell'undecimo «gli avvenir» per «i venturi» è chiarissimo; ma chi negherà che la scelta di questa parola sia stata guidata dalla necessità musicale?

Prima di cominciare l'analisi metrica delle strofe seguenti, premetto un breve esame della struttura interna della prima di esse, — e di tutta la canzone. Nella prima il poeta sul principio confessa la perdita delle speranze; ma il desiderio non cessa di suggerirgli una superstite speranza lontana, se non in questa in un'altra vita; poi rammenta sospirando l'illusione giovanile e l'impossibilità di quel bene in questa vita, e termina quasi consolandosi col cantare di lontano la lode dell'oggetto inattingibile.

Levarsi piú presso in qualche forma all'oggetto amato è desiderio inseparabile dal pensiero amoroso: perciò ho detto che il ripetersi è nella natura di quel moto, quando il desiderio non può essere soddisfatto. Veramente nella strofa seguente, strofa centrale della canzone, quel fervore si rinnova, e sale piú alto: il poeta immagina la possibilità piú vicina e stupenda, di potere ancora sulla terra

incontrare la sua cara beltà incarnata in una donna viva. Nella penultima strofa il sogno di esaltarsi alla realtà di quella beatitudine è dileguato; il poeta non esce dai termini della sua vita attuale; narra gli effetti che prova pensando alla sua donna, e non desidera se non di poterne serbare l'alta immagine. L'ultima strofa è tutta canto di lode.

Dunque la linea della canzone non è diversa da quella di ciascuna delle strofe centrali: poichè la prima strofa è di invocazione senza speranze; le tre strofe mediane ripetono insieme in un'ondata piú ampia il moto dello spirito verso la donna immaginata, quale esso si leva e scende in ciascuna strofa; la quinta innalza l'inno di lode cosí di lontano.

Quanto alla metrica non resta a dir molto. Premetto che costantemente presso il Leopardi, quando vi è una pausa stilistica forte a mezzo di un endecasillabo, non solo questa coincide colla cesura dopo il primo settenario o quinario, ma il primo emistichio o è tronco, o contrae la sua vocale finale coll'iniziale dopo la cesura: per modo che la parte rimanente del verso forma, se si pronunci separatamente, un quinario o un settenario; sebbene quella pausa non sia mai sufficiente a dare individualità di verso indipendente al secondo emistichio.

Ciascuna strofa, a partire dalla seconda, in questa canzone si può dividere in due membri, separati da una forte pausa. Il primo membro contiene sempre due settenari, il secondo nessuno.

La fine del primo membro nella seconda strofa cade alla fine del primo emistichio del quinto verso; nella terza strofa alla fine del quinto verso; nella quarta alla fine del quarto; nella quinta alla fine del quinto. In ogni strofa, oltre la rima baciata alla fine, ogni membro ha una rima sua propria, e un'altra rima lega insieme i due membri; cosí risultano quattro rime; ogni rima non ha che una risposta: cosí tre versi in ogni strofa restano sciolti. Per esempio nella seconda strofa le rime sono in *-anza* per il primo membro, in *-una* per il secondo; in *-olo* la rima di legamento; in *-ella* la rima baciata; sono sciolti il primo, il quinto e l'ottavo verso.

Nel seguito dell'analisi chiamerò versi *continuati* quelli fra i quali non intercede nessuna pausa sintattica notevole, *separati* quelli fra i quali intercede una tale pausa.

Ognuna delle strofe mediane ha un endecasillabo o due emistichi, nei quali senti rinnovarsi il palpito di cui parla nella prima strofa, quando dice «il core, ombra diva, mi scoti»: la posizione di quel verso ha un rapporto stretto colla distribuzione dei settenari e la

linea musicale della strofa. La seconda strofa comincia col ritmo piano di due settenari ad esprimere la mite rinuncia, non senza una luce segreta di gaudio; tengono dietro alcuni endecasillabi continuati, che si sollevano subito colla movenza piena di puro ardore del primo di essi: leggero è il passo della strofa, ed etereo il colore che ha di suoni quasi tutti chiari: diresti che lo spirito, assorto nel desiderio dell' idea celeste, sfiori la terra appena.

Nelle due strofe seguenti si spande e aggrava a grado a grado il senso della terra. La terza strofa comincia con un settenario e un endecasillabo: l' insistere degli accenti ritmici su tutte le sillabe pari dopo la quarta conferisce a quest' ultimo una gravità e un aspetto inconsueto di vastità, adeguati al concetto sublime delle parole. Ma il motivo accennato in questi due versi si sviluppa pienamente nella strofa successiva; in questa invece l' ardore commosso del pensiero amoroso, risorgendo nell' endecasillabo seguente, dà un altro andamento al ritmo del primo membro; il quale termina, dopo un terzo endecasillabo, nella forma leggiadra del giro a rima chiusa, con un settenario che rima col primo endecasillabo.

Invece nella quarta strofa l' uniformità del metro alterno ascendente del primo membro è sottolineata dalla costruzione sintattica; poiché questo consta di due proposizioni coordinate, comprendenti ciascuna un settenario e un endecasillabo, col verbo nel settenario. Il secondo endecasillabo, che, quanto al pensiero, è il verso principale di questo membro, è costruito colla stessa solenne disposizione di accenti che notammo nel primo endecasillabo della terza strofa, e ottiene un rilievo efficacissimo dalla rima, che lo congiunge immediatamente col settenario iniziale, in modo che i due versi intermedî fanno l'effetto d' una sospensione di attesa. I due endecasillabi continuati che seguono, riprendendo lo stesso pensiero colla stessa costruzione sintattica, danno l' impressione anche rispetto al ritmo di riprendere lo sviluppo dello stesso motivo, con un' ampiezza maggiore di respiro: l' accento commosso del pensiero amoroso qui non si ritrova che nel mezzo del secondo membro.

Nell'ultima strofa il primo membro, di cinque versi, a cagion d'una pausa dopo il terzo, la quale separa due proposizioni infinitive coordinate, risulta diviso in due membretti; il baldanzoso ritmo ascendente del primo, il quale consta di un settenario e due endecasillabi continuati, ritorna vigorosamente compendiato nel secondo, di un settenario e un endecasillabo: la simmetria ritmica è sottolineata, oltreché dalla simmetria sintattica, dalla rima con cui si rispondono i due versi finali dei due membretti; a me anche sembra che non senza efficacia l' ultima parola del secondo settenario echeggi colla

sua vocale accentata la parola che termina, colla identica posizione sintattica, il primo endecasillabo (*forma-spoglie*). Questo membro ha la stessa struttura ritmica che il secondo periodo della prima strofa; come tutta l'ultima strofa riprende e sviluppa il pensiero di quei versi.

Quanto al secondo membro è da osservare che il suo primo verso (sesto della strofa) ha nei suoi emistichi ordinatamente un'assonanza e una rima coll'ottavo e col nono verso della strofa: dico che l'assonanza di *terra* con *stella* non può non essere avvertita, a cagione dell'identica posizione sintattica delle due parole: così l'ultima strofa, che è inno di lode, risuona tutta d'un molteplice leggiadrissimo giuoco d'assonanze e rime; del tutto sciolto non ha che il primo settenario.

Osserverò per ultimo che la soavità, quasi direi mattinale, che è diffusa in tutta la canzone, a me sembra che si rispecchi visibilmente nel colorito della rima di legamento, la cui vocale accentata in tutte le strofe, tranne che nella quarta, è *o* seguito da liquida (si ritrova una tale rima od assonanza anche nelle due parti di cui si compone la prima strofa): ed è rima dolcissima.

« A Silvia ».

In questa poesia non si vede più nessuna traccia delle regole tradizionali, né nel numero né nella disposizione dei versi e delle rime; ed è di una bellezza così delicata, che non ci si può mettere per definirne comunque i caratteri, senza timore grande di sciuparla. La sola regola esterna, che si scorga subito, è che tutte le strofe terminano col settenario; e tutte, eccettuata la penultima, cominciano col settenario. Uno sguardo nella struttura interna può aiutare a discernerne le ragioni metriche.

La prima strofa contiene l'invocazione, e si può considerare come introduttiva; le due seguenti narrano un ricordo della beata adolescenza di Silvia e del poeta; la quarta riassume le due precedenti, e per via del lamento e del rimprovero alla natura ingannatrice prelude alle due seguenti; le due ultime narrano la fine prematura della fanciulla, e delle speranze di lui. La struttura fondamentale, come delle singole strofe così della canzone, è il giro: poiché la strofa più agitata negli affetti, e il nodo della canzone, è la quarta: le tre precedenti mirano qui; le due seguenti ne dipendono nel concetto e ne risentono nel tono.

Delle quattro prime strofe ciascuna, per via di leggere pause sintattiche, si può dividere in tre membri: di questi il secondo ha

la mossa piú viva; il primo e il terzo, nelle prime tre strofe, sono riposati e contemplativi.

Nella prima strofa ciascun membro è di due versi; il metro è ascendente nei due primi, discendente nel terzo; i due primi non hanno rime proprie; il terzo risponde ordinatamente con un'assonanza all'endecasillabo del primo membro, con una rima all'endecasillabo del secondo. Il primo membro mette l'immagine della fanciulla su uno sfondo d'idee di tempo indeterminate e solenni;[1] il secondo rende l'impressione luminosa dell'adolescente bellezza di lei; il terzo ne ritrae l'immagine spirituale: ma le rime addensate negli ultimi tre versi raccolgono tutta la luce della strofa su questa immagine esterna ed interna della fanciulla. Non occorre rilevare il ritmo di ascesa che il secondo endecasillabo riceve, sia dalla disposizione degli accenti, sia dai rapporti sintattici. Non saprei spiegare l'impressione che fa il terzo endecasillabo, di adagiarsi naturalmente come in una sua cornice: forse dipende dall'essere, dopo quattro versi fortemente accentati e senza rime, esso, d'una melodia cosí piana, il primo che si appoggia per l'assonanza ai precedenti; certo l'innocente sicurezza e quiete della fanciulla vi si rispecchia mirabilmente. L'ultima parola di esso richiama, non solo per il suono ma per il senso, il primo endecasillabo, e riflette con grazia una sfumatura di quella gravità sui tratti leggiadri dell'adolescente.

Nella seconda strofa sono di tre versi ciascuno i due primi membri, di due l'ultimo. La figura di Silvia è di nuovo tratteggiata con un ordine simile a quello della prima strofa: prima di ritrarre, nel secondo membro, l'atto e i pensieri della persona, ricorda nel primo un senso che si diffondeva da lei intorno intorno, e, lei inconsapevole, riempiva i luoghi della sua presenza. L'ultimo membro è di riassunto e di chiusa.

Il primo membro, tutto di settenari, non ha rime proprie; invece il secondo, misto di endecasillabi e settenari, è tutto un insistere carezzévole e un gioco leggiadrissimo di rime; poiché non solo il primo endecasillabo rima col settenario, ma c'è una rima al mezzo, fra il primo emistichio del settenario (un ternario) e l'endecasillabo seguente. Finalmente l'ultimo membro risponde con la rima del primo verso all'ultimo verso che precede, con quella del secondo al secondo verso del primo membro. Questa rima lontana, del principio della strofa, richiamata nell'ultimo verso, chiude proprio come in un cerchio,

[1] Il valore poetico delle parole che suggeriscono queste idee è notato piú volte nello *Zibaldone* del Leopardi.

colla grazia piú affettuosa, l' immagine di Silvia. Anche in questa strofa la luce delle rime è tutta raccolta sul secondo membro, che contiene il ritratto spirituale di Silvia.

Il primo verso di questo membro è un esempio singolare di quanto nella poesia il ritmo può sul significato delle parole: poiché, dopo i soavi settenari, l'impeto sereno di questo endecasillabo è pieno dell'ineffabile sentimento e del palpito di quella prima giovinezza, sebbene le parole non ne dicano nulla. Il settenario e l' endecasillabo che seguono accoppiano la grazia e la gravità quieta e inconsapevole dei due ultimi versi della strofa precedente, come ne riprendono sviluppano e colorano il pensiero.

Nella terza strofa il poeta si fa a rendere qualche immagine della sua vita di quel tempo. Gli uomini, quando non sono vani, hanno la percezione distinta dei propri atti, ma non della propria persona: perciò qui i ricordi non si riuniscono in una figura e, corrispondentemente, le rime non formano un sistema unico: ciascuno dei tre membri della strofa descrive un atto ed ha una rima sua propria.

Il primo membro di quattro versi è di ritmo alterno ascendente; alterna è la disposizione dei versi rimati (secondo e quarto); simmetrica la struttura sintattica dei due distici; in ciascuno un complemento oggetto nel settenario, il verbo e un secondo complemento oggetto nell' endecasillabo. L' uniformità grave di quelle occupazioni giovanili s' imprime nel ritmo; la forza latente dei sogni si tradisce appena nel leggero movimento di ascesa.

I quattro versi che seguono formano il secondo membro. Con che entusiastica pienezza il canto sgorga nei primi due endecasillabi continuati e risuona nella rima baciata dei versi mediani! Del primo endecasillabo di questo membro si può ripetere la stessa osservazione che per il primo endecasillabo della strofa precedente: salvo che a quest' ultimo le parole e le immagini danno un tono piú tenue; l'altro, dall' esser preceduto da un endecasillabo, anziché da una serie di settenari, dall' impetuoso attacco con un accento ritmico sulla prima sillaba, dall'ampiezza del respiro, che dopo di esso regge un altro endecasillabo quasi senza pausa, riceve un' impronta piú vigorosa e maschia.

Il terzo membro ha la forma del giro chiuso, con rimati il primo e l' ultimo settenario, e nessun' altra rima. Ricorda i momenti in cui stava rapito, contemplando il suo bel paese, di maggio. La contemplazione è muta; non si posa in un sentimento determinato; assorta nei propri obietti, solleva un tumulto confuso di sentimenti, li amplia e li trascende senza fine. Perciò non vuole il clamore delle rime; la

serena quiete di essa si ritrova nel ritmo uguale e piano, quasi tutto di settenari. La graziosa cornice della rima ai due estremi è il tocco in cui si manifesta la tenerezza del poeta per il sé stesso d'allora.

La quarta strofa è a rime allacciate, come, vedremo, in generale le strofe di riflessione e meditazione: ciascun membro ha una rima sua propria, e un'altra rima lega ciascuno dei due membri estremi al secondo.

Ogni membro è di quattro versi; il primo ha la forma del giro. Tra i due settenari estremi, che si pronunciano sommessamente, perché sono perfusi di un' arcana solennità, anche qui il fervore dell' affetto leva il grido nella rima baciata dei due versi mediani.

Nell' apice di ogni periodo ritmico l' impulso lirico si espande di solito in uno o piú endecasillabi. Il secondo membro di questa strofa ha il suo apice nel primo verso: un endecasillabo è sufficiente a esaurire l' energia di quel moto; seguono due settenari, e poi un endecasillabo di scarso suono, perché in tesi. Anche qui una rima baciata nei primi due versi, e una seconda fra l' endecasillabo finale e il settenario iniziale del membro seguente: ma in ciascuna il secondo verso rimato non ha legami strettissimi col primo né di sintassi né di senso; i due versi e la loro rima non rampollano in un getto solo dalla forza espansiva di un affetto; la rima baciata appare improntata dell' inerzia penosa colla quale i pensieri e le impressioni ristagnano nell' animo fiaccato dalla sventura. Simili rime baciate sono frequenti nelle strofe della pena e del fastidio.

L' ultimo membro, — dove nel rimprovero dolente rivolto alla natura torna a sentirsi la calda energia attiva dello spirito, — comincia con ritmo ascendente, ha il suo apice nel mezzo e la rima alterna.

La strofa che abbiamo esaminata termina con una sospensione del senso e fa aspettare il racconto che ne sviluppi le allusioni: la pausa che la separa dalla seguente è piú breve e il legame è piú stretto che fra le strofe precedenti. D' altra parte quella strofa interrompe l' effondersi della tenerezza destata dai ricordi. Nella quinta strofa il canto ricomincia appassionato e soave col ritmo disteso degli endecasillabi continuati.

La strofa si divide in due membri: il primo, lirico narrativo, di quattro versi, tre endecasillabi e un settenario, senza rime, se non si voglia ritenere non casuale il ritorno della rima finale della strofa precedente, per rendere piú sensibile la continuità fra le due strofe,

nel settenario.[1] Il secondo membro è un giro con rima chiusa, e con rima baciata nei versi mediani: la frequenza e la disposizione delle rime ricorda le prime strofe; ma qui il ritmo ampio degli endecasillabi continuati esprime la passione grave del compianto.

L' ultima strofa è di meditazione, ed è a rime allacciate come la quarta: si divide in quattro membri; il primo termina al primo emistichio del quarto verso; il secondo al settimo; il terzo all' undecimo verso. Le rime di legamento sono in *-ei* fra il 1.º e il 2.º, in *-eme* fra il secondo e il terzo, in *-esti* fra il terzo e il quarto membro (la rima di risposta è a mezzo del tredicesimo verso: *tu, misera, cadesti*).[2] È poi molto sensibile al quarto verso la rima in *-ome*, che lega questa strofa alla quarta. Hanno rima propria solo il terzo e il quarto membro.

L' apice della strofa è nel secondo e terzo membro. Comincia colla esclamazione appassionata nel secondo, che si allarga nella rievocazione delle speranze deluse nel terzo. Nell' ultimo membro il ritorno regolare delle forme aggraziate della chiusa come nelle altre strofe rende piú sensibile la calma ormai abituale colla quale è accettato il pensiero funereo.

G. A. Levi.

LE IDEE DI T. MAMIANI NEGLI SCRITTI LETTERARI DI G. CARDUCCI.

C' è stato un tempo in cui l' opera di G. Carducci è apparsa come una vera e propria rivoluzione nello svolgimento della nostra letteratura: l'ardore di polemiche e di discussioni che suscitò la pubblicazione delle prime *Odi Barbare*, oltre che da questioni particolari di tecnica e di metrica che con queste si riconnettevano, fu prodotto appunto da quell' impressione come di disagio che la critica italiana provò dinanzi all' opera del Poeta, la quale appariva a vista *assoluta innovazione*, violento distacco dalle forme e dallo spirito della prima nostra poesia nazionale.

Eppure, se si esamina a fondo l' opera ed il pensiero carducciano

[1] È notevole che il Leopardi dubitò di legare per la rima il primo membro della strofa al secondo: in margine all' autografo si legge fra le varianti proposte, al primo verso: « tu dopo il trapassar di poche lune »; al 6.º: « la dolce lode or delle chiome brune ».

[2] Il passato remoto è scelto per la rima: le varianti proposte nell' autografo hanno l' imperfetto.

vediamo come né l'una né l'altro mirano ad una violenta scissione dal passato e dalla tradizione.

Il Carducci è uno spirito eclettico e moderato; che, se ci fu tempo in cui l'opera sua assunse atteggiamenti recisi, rivoluzionari, questi vennero man mano moderandosi ed attenuandosi nello sviluppo della sua personalità artistica e morale.

I suoi pensieri sulla letteratura e sul suo sviluppo mostrano appunto questa sua preoccupazione del passato, questo suo spirito di moderazione.

Egli sentí troppo i vincoli della tradizione per concepire la evoluzione civile e letteraria come una serie addizionale di creazioni ex-novo. Anche in letteratura, e particolarmente in certe sue forme, dove può sembrare meno assurda una concezione del progresso come risultato di prodotti spirituali indipendenti e staccati, per quanto è possibile, l'uno dall'altro, il Carducci si limitò ad una concezione tradizionalista.

I pensieri che egli esprime nella dissertazione *Di alcune condizioni della presente letteratura*, che rappresentano come la formulazione dei fattori supremi del progresso, non sono che la parafrasi, applicata ai fenomeni della letteratura, di quei principi che aveva già espresso uno dei filosofi e dei poeti *più moderati* del nostro risorgimento: Terenzio Mamiani. Dopo aver accennato alle *fazioni letterarie*, alle deviazioni nel corso della letteratura italiana prodotte da false idee sullo sviluppo dell'arte, il Carducci passa a determinare i caratteri dell' *arte avvenire*: « la sacra, veneranda anfizioniade e feciale dell'età moderne ».

Essa guarda a tutti i tempi, s'ispira al passato, parla al presente, crea l'avvenire. È questa una formulazione schematica e sintetica che troviamo nel Mamiani, applicata al progresso in genere come principio costitutivo della sua metafisica e della sua ontologia. Per il filosofo di Pesaro le tre *dignità*, com'egli con linguaggio vichiano le chiama, i tre fattori del progredimento umano sono: *conservazione, innovazione, armonia* o *unità*, che è come il *trait d'union* tra la conservazione e l'innovazione, cioè *sintesi del vecchio e del nuovo*.

E aggiunge come postulato: « in ogni innovazione è da guardare meno ai primi effetti che ai lontani »,[1] condizione cui il Carducci accenna, quando dice che l'arte nel suo progresso deve *creare l'av-*

[1] Cfr. *Dell'ontologia e del metodo,* Firenze, Ducci, 1843, pag. 37 segg., e le lettere in appendice sul *Progresso civile*.

venire.[1] Tutto quello che il Carducci aggiunge non è che ampliamento e svolgimento di questi principî:

« Tenendosi lontani dalle fazioni letterarie, e restaurare si può con riacquisto d' idee e di forme; e conservare, con decoro di ricchezza; e innovare, con vantaggio d' aumento » (pag. 14).

Come si vede la restaurazione è il termine medio tra *vecchio* e *nuovo*, termine che il Mamiani, e tal' altra volta il Carducci stesso, chiama *armonia*.

E come il pesarese avverte che è appunto nella unificazione delle tre « degnità » che consiste il progresso, il nostro poeta soggiunge che queste tre operazioni non debbono essere ciascuna principio e fine a sé stesse e procedere separate.

E deplora, come danno della letteratura nazionale, che gli scrittori abbiano considerato questi tre diversi fattori, non come *principî di un atto solo*, ma come atti in sé ed abbiano perciò sostituito *le scuole* ad una vera e propria letteratura nazionale.

« Conservazione insieme ed innovazione sono i due fattori del progresso, ed ambidue insieme e ciascuno per sé, racchiudono l' idea di restaurazione e ad ambidue è misura, equilibrio e criterio infallibile l'*armonia* ».

L' unica differenza è che nel Carducci questo termine non ha il significato, direi, tecnico e specifico che ha nel Mamiani, come quando per *armonia* il poeta intende conformità dell' arte all' indole nazionale; cionondimeno il suo concetto non differisce totalmente quando aggiunge: « *armonia* con le tempere del sentire e dell' intendere con gli *abiti o le assuefazioni che il popolo nostro ha formato e contratto fino da tempi antichissimi*, il che equivale a dire, conformità al passato come intendeva l'autore *Dell' ontologia* e *del metodo* ».

Infine il Carducci completa l' idea del progresso con un' ultima considerazione: « Se quello che conservano non rispondesse affatto al nostro senso ed a' razionali affetti nostri... escluderebbe e interdirebbe l' andare avanti; per converso, se le novità non avessero un addentellato nell' antico... se stonassero al senso ed al pensiero collettivo della nazione, se altrimenti non entrassero negli animi *che per violenza e di forza*, non progresso *sarebbe ma distacco repente ed acerbo* » (pag. 15).

Ed anche questo pensiero è implicito nel corollario che pone il Mamiani: « Ottime quelle trasformazioni che si compiono senza ruine e con *forze non violente* ».

Come si vede, tolto il colorito, identico è il pensiero fondamen-

[1] Cfr. *Di alcune condizioni* ecc., in *Prose*, pag. 16 segg.

tale nei due scrittori: così viene comprovata quell'analisi che fin da principio facevamo del nostro poeta e messo in rilievo quello spirito di moderazione che è in fondo al suo pensiero ed ai suoi intendimenti, spirito cui risponde fedelissimamente l'opera sua compenetrata tutta dallo sforzo di ricondurre l'arte italiana nella linea direttiva della grande tradizione.

Quanto poi alla giustificazione logica di questo confronto, mi è sembrato che, trattandosi di scrittori vicini per tempo e legati, come è noto, da intimi rapporti di conoscenza, non fosse inutile mettere in rilievo queste analogie di pensiero, le quali potrebbero provare l'efficacia che i pensatori del nostro risorgimento (è nota la derivazione di certe concezioni e di certi giudizi del Carducci dal Cattaneo e dal Mazzini) [1] ebbero nella formazione dello spirito del nostro poeta.

ANTERO MEOZZI.

QUESTIONI GENERALI E TEORICHE

UN CONCETTO DEL PROGRESSO NELLA STORIA DELL'ARTE
A PROPOSITO DI RECENTI DISCUSSIONI [2]

La storia — ha affermato il Croce — costituisce una unità inscindibile, dalla quale non è legittimo astrarre degli elementi. Le opere d'arte, divelte da essa, sono tanti mondi a sé, tante monadi senza porte né finestre. Fra cui non è possibile stabilire nessun rapporto, ma su cui si possono solo fare tanti giudizi valutativi staccati e, in un certo senso, irriducibili fra di loro. Se dunque si può porre fra i singoli lavori artistici un criterio di progresso, esso sarà necessariamente quello di tutta la storia.

Il problema se vi sia o non vi sia un criterio di progresso nella storia dell'arte viene ridotto così all'altro: È possibile considerare i singoli lavori artistici astrattamente, cioè al di fuori della realtà storica? Se sì, non vi è criterio di progresso, né vi è dunque una vera storia dell'arte. Se no, vi è un criterio, ma questo è uno solo per tutta la vita spirituale.

[1] Cfr. Tommasini Mattiucci, *Il pensiero di C. Cattaneo e di G. Mazzini nell'opere di G. Carducci*, Città di Castello, Lapi.

[2] Vedi: B. Croce, *Logica* ecc., Bari, Laterza, 1909; G. Gentile, *La riforma della dialettica hegeliana*, Messina, Principati, 1913; *Sommario di pedagogia* ecc., vol. I, Bari, Laterza, 1913; *L'esperienza pura e la realtà storica*, Firenze, Libr. della Voce, 1915.

Ebbene, facciamo come se non fossimo punto persuasi della negazione crociana e proviamoci, qui, a considerare astrattamente l'arte, per vedere a quali conseguenze ci porta una tale considerazione.

Isoliamo quindi l'atto intuitivo e consideriamolo come una realtà a sé.

* * *

Se noi ci proviamo a porre come non esistenti tutte le forme logiche o pseudo-logiche della nostra vita spirituale, questa viene ad essere concepita come una continuità assoluta, senza distinzioni di nessuna specie e senza relazioni fra le sue diverse parti. Essa è un farsi, un divenire, uno slancio continuo che non ha principio né meta, perché non è consapevole, volta per volta, altro che di una parte di sé; e cioè di quella parte che può essere presente, in ogni singolo momento, ad una coscienza. Essa è, come direbbe il Bergson, una « *durée pure* », una successione infinita di elementi che s'inseriscono l'uno nell'altro come le note di una sinfonia; una continuità assoluta, in cui noi non possiamo operare nessun taglio senza rompere l'immediatezza dell'atto intuitivo.

Resta dunque stabilito che io non posso in nessun modo distinguere, almeno esplicitamente, un momento A da un momento B e, peggio che mai, paragonarli in qualche maniera fra di loro; perché la condizione « sine qua non » di questo raffronto è che io astragga i due momenti dalla « *durée pure* » e che, cioè, io li sostituisca con due simboli, con due segni concettuali. Insomma: la mia coscienza intuitiva non ha che un certo campo visuale, un certo « presente parvente » come direbbe il James, e quindi la mia intuizione dev'essere per forza temporale e deve perciò passare successivamente per i momenti: A, B, C, D, E, ecc. Dunque, se essa è in A, non può essere nello stesso tempo in B, e se è in B non può trovarsi in C, e via di seguito. Ma se ora io voglio aver presenti insieme A e B per paragonarli fra loro non mi resta altro che procurare di assorbirli ambedue in un solo momento di coscienza, ossia in qualche modo di assottigliarli, rimpiccolirli, prenderne una parte invece del tutto, le caratteristiche essenziali invece della totalità. Ed ecco che io sostituisco A con *a* e B con *b*: dove *a* e C contraggono in un certo modo i momenti di coscienza che costituivano rispettivamente A e B in un momento solo, a quello stesso modo che un foglio di carta su cui sta scritto « cento lire » simboleggia cento pezzi d'argento e mi rappresenta, nel tempo di pochi secondi, un computo che non avrei potuto fare se non in parecchi minuti.

Qualunque sia il valore di questi simboli, resta sempre assodato il fatto che essi vengono a spezzare la continuità dell'intuizione e,

anzi, ad alterarla: essi quindi non ci interessano punto e non dobbiamo tenerne nessun conto, né possiamo considerarli, senza venir meno al nostro presupposto che era quello di considerare l'atto intuitivo come una realtà a sé, ossia di fare quella che abbiamo chiamato una «considerazione astratta» dell'arte.

Quindi non ci resta piú che quella realtà intuitiva, che è uno slancio vitale, un farsi senza distinzioni né relazioni, un divenire completamente alogico, che, anzi, è tanto piú reale e concreto quanto piú è alogico: un divenire insomma i cui momenti sono congiunti soltanto in una pura e semplice temporalità, o in altri termini, sono s o l t a n t o e n i e n t e p i ú c h e s u c c e s s i v i.

Insomma, i due punti fondamentali che risultano dal nostro ragionamento sono i seguenti:

1. I vari momenti della realtà intuitiva esistono indipendentemente da ogni relazione fra di loro.

2. Questi momenti sono elementi di un tutto solo in quanto entrano a far parte d'una successione temporale: d'una «durée pure».

Se ora, a questo punto, noi ci domandiamo quale può essere, partendo da tali proposizioni, un criterio di progresso nella storia dell'arte, si potrà alla domanda rispondere in due modi, a seconda che si metta in evidenza la prima o la seconda di esse.

Partendo dalla prima si vede che, i singoli momenti della «durée pure», non essendo uniti fra di loro da relazioni essenziali che dovrebbero essere relazioni logiche e quindi trascendere l'atto intuitivo, vengono ad avere un'esistenza perfettamente autonoma, quindi ognuno di essi non è apprezzabile che in sé e per sé. L'artista è un creatore paziente, che è riuscito a mettersi in contatto immediato colla realtà, rimovendo da essa le vane astrazioni e gli schemi pratici che la nascondono al nostro sguardo. E della realtà egli ci dà una delle infinite esperienze possibili, e cioè uno stato d'animo che fu suo, suo solamente e che non sarà mai piú, secondo l'espressione del Bergson, appunto perché non occuperà mai piú, nella «durée pure», lo stesso posto che occupava prima. A noi non resta quindi altro che cercare di conoscere piú direttamente che sia possibile un tale prezioso frammento della realtà, per esclamare tutt'al piú «quanto è bello!», o magari per annotare sul nostro taccuino qualcuna delle emozioni che esso ci procura: emozioni che saranno sempre diverse e qualitativamente irriducibili fra loro, né potranno quindi esser mai l'oggetto di una storia.

Ecco che allora ogni opera d'arte diviene un tutto a sé, ha un'esistenza chiusa e assolutamente impenetrabile come le monadi;

e perciò tutti i poeti, a qualunque epoca abbiano appartenuto, sono concittadini di una medesima repubblica ideale ed eterna, e vanno ascoltati religiosamente uno per uno, senza che le loro creazioni possano in nessun modo venir paragonate o poste sopra una medesima linea progressiva e regressiva.

Non è difficile vedere qual'è la concezione critica che si fonda su queste basi. Essa è l'estetismo — da non confordersi, com'è naturale, colla critica estetica — il quale non ammette altro che una mistica contemplazione dei singoli lavori artistici e, appunto perché non può avere un concetto adeguato della storia, rifugge da ogni considerazione storica. Dobbiamo aggiungere che gli estetizzanti sono tutti piú o meno consapevoli del loro intuizionismo che, del resto, non è precisamente quello di Enrico Bergson.[1]

Se ora invece noi consideriamo la seconda delle proposizioni precedentemente affermate, vediamo che essa conduce ad una concezione critica in apparenza perfettamente opposta alla precedente, ma, in sostanza, identica con essa nel negare ogni criterio possibile di progresso. I diversi momenti dell' atto intuitivo sono collegati fra di loro soltanto, come si è visto, in una successione, in una «*durée pure*». Perciò fra di essi non è possibile che una relazione temporale, dalla quale è escluso ogni criterio valutativo ed ogni criterio di progresso. Se, quindi, ci è permesso di paragonare in qualche modo fra di loro, servendoci di schemi concettuali, le opere d'arte, noi non vi troviamo essenzialmente altro che una relazione temporale, ossia una semplice successione senza valori, nella quale non si capisce perché un momento segua ad un altro e ne preceda un terzo. E se anche, come abbiamo notato, ci sono permessi paragoni e raffronti, essi lo sono soltanto per aiutarci a stabilire meglio l'ordine della successione stessa, raggiunto il quale il lavoro cosí fatto può essere anche trascurato e lasciato da parte.

Anche qui non è difficile vedere a che concezione critica siamo arrivati. Siamo arrivati all' astratto storicismo che considera il lavoro tendente a stabilire l'ordine temporale e la successione fra le varie opere d'arte come l' unico giustificabile. Non solo; ma lo considera anche come un preliminare necessario all' intelligenza di esse e niente di piú. Esso ammette quindi che possa esservi anche una valutazione estetica, ma la pone, ad ogni modo, come qualche

[1] Il Bergson ci ha dato un concetto del progresso veramente magnifico, ma che esorbita dai limiti di un intuizionismo coerente. Naturalmente non possiamo qui dimostrare questa nostra asserzione la quale, del resto, non è davvero troppo nuova.

cosa di posteriore a sé e non di propria competenza. Concede insomma che le astrazioni e gli schemi concettuali di cui si è servito sono soltanto astrazioni e schemi, valgono unicamente per prepararci meglio a tuffarci nell'atto intuitivo, nella «*durée pure*».

Anche lo storicismo, quindi, nonostante tutta la sua apparenza intellettualista e razionalista, resta sempre, in fondo, fedele all'intuizionismo;[1] fedele cioè ad una considerazione astratta dell'arte.

Insomma, concludendo, intuizionismo consapevole o inconsapevole, estetismo o storicismo puro, contemplazione mistica o enumerazione di fatti successivi escludono, chi per un verso e chi per un altro, ogni criterio di progresso. E questo perché: 1.° abbiamo concepito l'arte come un tutto a sè, senza nessun legame colla rimanente realtà spirituale; 2.° abbiamo, in conseguenza di ciò, concepito l'accadere come temporalità pura, i cui momenti sono assolutamente esteriori l'uno all'altro e non hanno relazioni di sorta.

Da tutto ciò consegue che, se vogliamo avere un criterio di progresso per la storia dell'arte, dobbiamo creare una concezione filosofica che 1.° consideri l'atto intuitivo in relazione con tutta la realtà spirituale; 2.° consideri l'accadere non come temporalità pura, ma come progresso, creazione, sviluppo. Tale concezione filosofica sarà dunque l'idealismo.

«Ora, se questa storia c'è, come c'è innegabilmente, ci può essere a patto di rappresentare un progresso»[2] dice, parlando appunto di storia dell'arte, Giovanni Gentile. Ecco la storia concepita come «rappresentazione di un progresso»; ecco dunque una concezione che forse potrà risolvere il nostro problema. Esaminiamola meglio.

Dal punto di vista dell'idealismo attuale la realtà è pensiero: non pensiero nella sua astratta oggettività, ma pensiero che è insieme un farsi, una creazione, un'autoctisi. Il pensiero è un atto; ma un atto che c'è solo in quanto è consapevole di sé stesso, un atto in cui il farsi e il conoscersi non sono astrattamente disgiunti, ma collegati in una unità inscindibile. La sensazione e la percezione,[3] per quanto in apparenza diverse, sono, in sostanza, lo stesso atto,

[1] Avvertiamo che noi non abbiamo voluto affatto discutere, qui, l'estetica di Enrico Bergson, della quale, al solito, non abbiamo considerato gli elementi che superano in qualche modo il puro e semplice intuizionismo.

[2] Vedi: *Il concetto della storia della filosofia* in *Riforma della dialettica hegeliana*, Messina, Principato, 1913, p. 130.

[3] Sul significato che il Gentile dà a questi termini, vedi *Sommario di Pedagogia come scienza filosofica*, vol. I, tutta la *Parte prima: L'uomo*.

perché ogni sensazione è anche percezione e viceversa, ogni farsi è anche conoscersi e viceversa. Lo spirito è insomma sempre, ed in ogni momento, presente a sé stesso in una continua autocoscienza, perché esso è appunto, per cosí dire, un sistema il cui essere sta nel conoscersi.

Perciò ogni momento della vita spirituale deve includersi in questo sistema e potervi restare definitivamente (giacché, se cosí non fosse, il sistema non sarebbe piú, nella sua pienezza, presente a sé stesso). Se ciò non può essere, allora quel momento non potrà essere incluso nel sistema dello spirito, cioè ne sarà al difuori, apparirà come altro dallo spirito, ossia apparirà come natura. Il pensiero che non è piú nostro, o che non è piú ripensabile come tale, cioè è assolutamente passato come pensiero, è natura e non spirito; mentre invece tutto ciò che entra a far parte della mia autocoscienza, a costituire il mio io, è pensiero attuale, cioè sempre presente a sé stesso nella sua pienezza. E, si badi bene, questa presenza non è affatto assoluta immobilità, ché, anzi, essa è un processo non mai chiuso; perché, come abbiamo detto prima, la conoscenza è farsi, è creazione, è autoctisi; è tutto ciò che è *fatto*, definitivamente compiuto, non piú attuale come processo, è natura.

Ma lo spirito progredisce. Se la conoscenza è creazione, l'io, conoscendosi, viene ad estendere indefinitamente sé stesso, e in questo estendersi gli elementi che prima ne facevano parte non vengono affatto ad essere eliminati: anzi essi sono inclusi in un'autocoscienza piú vasta, in un sistema piú ampio; sono conservati e rifusi in esso, perché la loro essenza sta appunto nel costituire dei processi spirituali sempre aperti, sempre «*in fieri*», sempre attuali. Anzi non è possibile concepire un progresso e un accrescimento dello spirito se non a condizione che ciò che è acquistato una volta da esso sia sempre in esso mantenuto, o altrimenti il suo lavoro sarebbe simile a quello delle Danaidi e la sua pretesa di progredire sarebbe pari alla pretesa di arricchirsi in un uomo che spende tutto quello che guadagna.

Insomma, il «dopo» e il «prima» nella vita dello spirito non sono affatto pensabili come assolutamente esteriori l'uno all'altro, ma anzi essi sono in intima relazione, per cui il «dopo» contiene il «prima» integrato e risolto in sé come momento dialettico, perché il «prima», se fosse assolutamente tale rispetto al pensiero, sarebbe non piú pensabile, e cioè al di fuori di esso: non piú spirito, ma natura. Se è vero che lo spirito è un fare — conoscere — sempre presente a sé stesso e sempre attuale, non può darsi altrimenti.

Quindi, fra i diversi momenti non vi è piú esteriorità, né temporalità pura, ma implicarsi reciproco e passaggio dialettico dall'uno all'altro: passaggio in cui ciascuno vien dopo l'altro in quanto lo pone come momento di sé, e cioè lo nega come tutto, o meglio lo pone come *atto* e lo nega come *fatto* (esso sarebbe affermato come fatto se potesse concepirsi definitivo e completo in sé e per sé, ossia come se esaurisse la vita spirituale e le fornisse un termine).

Un mondo artistico quindi viene dopo un altro, solo perché lo presuppone come momento di sé. Dopo aver concepito l'accordo come passaggio dialettico, la successione delle opere d'arte non è concepibile che cosí. E allora ci risulta giustificata l'affermazione del Gentile, che ogni storia è rappresentazione di un progresso. Quindi dire storia dell'arte val quanto dire rappresentazione di un progresso artistico, perché Dante è dopo Omero in quanto compie un progresso su di lui, e non viceversa, come si credeva in Francia all'epoca della «Querelle des anciens et des modernes». Dante è dopo Omero, come osserva anche il Gentile, in quanto il suo mondo artistico contiene, come superato e negato, l'altro che ne è divenuto uno degli elementi. Raffigurare l'«amor che move il sole e l'altre stelle» è un problema estetico non sospettato da Omero, mentre invece il problema estetico di questi è ancora conservato in Dante, non piú come unico e fondamentale, ma come subordinato e dipendente dal nuovo. Il mondo artistico pagano è, non solo conservato in Dante, ma contribuisce a che sia meglio rappresentato il mondo dei tre regni d'oltretomba. Il dire, a questo punto, che tale spostamento di problemi non ha nessuna importanza dal punto di vista artistico è dimenticare il carattere teoretico dell'arte e tornare a quell'astrazione di cui abbiamo precedentemente parlato: cioè perdere di nuovo la possibilità di avere un criterio progressivo. Se l'arte è anch'essa conoscenza, non può esserle indifferente di rappresentare il mondo di Dante o quello di Omero, perché il primo costituisce rispetto al secondo una nuova esperienza, che ha per condizione la prima, ma che perciò è piú della prima e dà quindi alla vita spirituale un nuovo slancio, un nuovo impulso, delle nuove attività. Quest'impulso non può mancare di risolversi (poiché la vita dello spirito è autocoscienza) in una piú alta forma teoretica e cioè nella filosofia, e quindi parrà progresso filosofico; e lo è infatti: ma è, insieme, anche progresso artistico, perché costituisce, rispetto all'arte, una nuova esperienza. Ora noi non possiamo dimenticare che il valore di un artista consiste appunto nell'intuire un nuovo mondo fantastico, o nel risentire in maniera diversa un mondo già esistente,

e cioè, in ogni caso, nel darci una nuova esperienza spirituale; e perciò non possiamo negare che «l'amor che move il sole e l'altre stelle» essendo rispetto agli dei omerici una nuova esperienza, che presuppone la prima, costituisca necessariamente un progresso. Il progresso di Dante su Omero, poiché arriva alla sua piena consapevolezza in quei due movimenti religioso-filosofici che sono il paganesimo e il cristianesimo, è progresso filosofico, ma in Dante la nuova filosofia è valutata soltanto come una nuova esperienza artistica, e perciò è anche progresso artistico.

Insomma: arte e filosofia, coscienza e autocoscienza sono due momenti di un processo teoretico che culmina nell' ultima, perciò progrediscono insieme, né vi può essere per l' una un criterio progressivo che non sia quello dell' altra. Se si astrae in qualche modo l'arte, se la si considera come un processo non teoretico, cadiamo necessariamente nell' intuizionismo, e, come abbiamo visto, siamo condotti a considerare l' accadere quasi pura temporalità, togliendoci ogni criterio di progresso, che invece ci può essere dato solo da una concezione ín cui l' arte sia considerata come momento di una realtà spirituale piú ampia, che la superi e la trascenda.

Mario Casotti.

CRITICA ALLA CRITICA D'UNA CRITICA.

Mario Casotti in questa «Rassegna Bibliografica», fascicolo di nov.-dic. 1914, fa la recensione del mio opuscolo «L'Estetica di B. Croce. Esposizione e critica».

Effettivamente la sua recensione, di quasi sette pagine, è una critica, a dir vero non sempre serena, della mia critica.

Nel mio opuscolo io faccio dell' estetica crociana una critica di procedura e una critica di merito: il Casotti tenta di scartare l'una e l'altra. Mostrerò al Casotti la inconsistenza del suo tentativo, brevissimamente, senza perdermi a raccogliere questa o quella inesattezza, questa o quella stridula parola.

Nella mia critica di procedura metteva in chiaro che, *cosí come era stata costrutta*, la definizione crociana non si legittimava davanti al lettore per vera definizione. Ecco ora la critica che fa a me in proposito il Casotti: «Come! Il Croce ha preso in esame certi prodotti dello spirito che sono le opere d'arte: ha visto che questi prodotti non potevano essere né pratici né logici, e dovevano quindi riferirsi a un principio autonomo di attività spirituale: ha dimostrato che tali prodotti non potevano spiegarsi se non ricorrendo

alla intuizione pura; e il Masnovo non è contento »? Ebbene, proprio no: non sono contento.

Da ciò che le opere d'arte non sono prodotti dello spirito né pratici né logici, e devono ridursi a intuizioni pure, segue bensí che l'opera d'arte è intuizione pura; ma non segue ancora l'identità fra opera d'arte e intuizione pura: non è, insomma, legittima la definizione dell'opera d'arte come intuizione pura. Infatti la definizione vuole l'uguaglianza tra il definiente e il definito. Da ciò che l'uomo — dicevo press'a poco nel mio opuscolo — non è né pianta né minerale e deve quindi ridursi ad animale, segue bensí che l'uomo è animale, ma non segue ancora l'uguaglianza fra uomo ed animale, sí da legittimare una definizione che dica: « L'uomo è animale » e nulla piú.

Manifestamente la critica del Casotti alla mia critica di procedura non è felice.

Altrettanto va detto della sua critica di merito. Contro la estetica crociana, per la quale il contenuto della intuizione è somministrato esclusivamente dalla attività volitiva, io ho fatto il rilievo che ciò, nell'orbita stessa del pensiero crociano, non poteva ammettersi. Infatti, dicevo tra l'altro, l'intuizione è per il Croce una attività teoretica, anzi la *prima* forma della teoretica. Ora, secondo il Croce medesimo, *il pratico segue, non precede, il teorico* (Estetica, 4.ª ed., pag. 59).

Qui il Casotti oppone che nel sistema crociano non è punto l'attività pratica (economico-morale) o volitiva, che somministra il contenuto dell'intuizione. Io avrei preso abbaglio.

Ebbene, ecco un pezzo dell'Estetica del Croce già citato nel mio opuscolo:... «.... il contenuto dell'intuizione pura non può essere né un concetto astratto né un concetto speculativo o idea né una rappresentazione concettualizzata ossia storicizzata; e quindi neppure una cosí detta percezione, la quale è rappresentazione intellettualmente discriminata, e perciò storicizzata. *Ma fuori della logicità nelle sue varie forme e miscugli, altro contenuto psichico non rimane,* se non quello che si chiama appetizione, tendenza, *sentimento, volontà;* fatti i quali, in fondo, sono tutt'uno e costituiscono cioè *la forma pratica* dello spirito nelle sue infinite gradazioni e nella sua dialettica (piacere e dolore) ».

A maggior soddisfazione del Casotti aggiungo un passo del *Breviario di Estetica:* « Il nostro pensiero è pensiero storico di un mondo storico, processo di svolgimento di uno svolgimento; e non appena si è pronunziato la qualifica di una realtà, già la qualifica non vale piú, perché essa stessa ha prodotto una nuova realtà che aspetta una nuova qualifica. Una nuova realtà, *che è vita economica e morale,* e cangia l'uomo intellettuale nell'uomo *pratico,* nel politico e nel

santo, nell'industriale e nell'eroe, ed elabora *la sintesi a priori logica in sintesi a priori pratica;* ma che è pur sempre un nuovo sentire, un nuovo desiderare, un nuovo *volere, una nuova passionalità,* nella quale neppure lo spirito può fermarsi, e che sollecita, anzitutto, come nuova materia, una nuova *intuizione, una nuova lirica,* una nuova arte ».

Non occorrono commenti per stabilire che, se abbaglio vi fu nell'interpretazione del pensiero di B. Croce, esso fu da parte del Casotti e non da parte mia.

Il Casotti respinge qua e là altre mie critiche. Ma poiché questo fa, o in seguito all'abbaglio qui ricordato, o senza addurre argomenti (come quando se la cava dichiarando di non volere stare « a seguire il Masnovo nella discussione sulla definizione di valore »), io passo oltre. Solo un punto del Casotti voglio rettificare, perché troppo apertamente contrario al vero.

Il Casotti chiude la sua recensione cosí: « Il Masnovo anche dove era manifestamente d'accordo col suo avversario ha voluto negare lo stesso, magari a costo delle piú stridenti contraddizioni. E invece, quando *si nega tutta l'opera di un uomo come Benedetto Croce,* si ha il dovere di mostrare che, di là dalla negazione, c'è una nuova verità da raggiungere ».

Giudichi il lettore queste parole dalle linee che seguono, tolte dall'ultimo capitolo del mio opuscolo: « Non intendo scartare nel Croce tutta l'opera di critico letterario per averne intaccata l'Estetica. Del resto anche per rapporto all'Estetica, *è bene inteso che io non la scarto nella sua totalità.* La scarto, come scarterei tant'altri tentativi moderni, in quanto la pretende a teoria *definitiva* ed esauriente dell'arte; *ma taluni elementi, già lo dissi, io li riconosco per veri. L'arte è effettivamente intuizione pura,* cioè intuizione scevra d'ogni preoccupazione, vuoi logica, vuoi pratica; se non nel senso crociano, che fa dell'arte e della intuizione pura una stessa cosa, certo *nel senso che l'arte è un'aiuola dentro il vasto campo della intuizione pura.* è insomma un caso speciale dell'attività puramente intuitiva. *Questo concetto fondamentale,* ereditato attraverso il De Sanctis, il Vico, il Pallavicino e tutto il Medio Evo dal grande Stagirita, *una estetica sagace e feconda deve* conservare alla vita, integrandolo.... ».

Mi pare di avere mostrato al Casotti che, se non sono un idolatra, nemmeno sono un iconoclasta, anche nei rapporti della Estetica di B. Croce. Della quale mi occupai di preferenza, appunto perché vidi in essa, nonostante le manchevolezze, il miglior punto di partenza per i moderni studiosi di estetica.

Omero Masnovo.

NOTIZIARIO

(*dal* n.° 23 *al* 56).

MEDIOEVO E ORIGINI

23. Ferdinando Neri, in una sua nota inserita negli *Atti della R. Accademia delle Scienze* di Torino (vol. 4, anni 1914-15) su *La famiglia di Golía,* dopo aver mostrato come in Piemonte la voce *goliardo* sia d'uso antico e non mai intermesso, e come *Golía* ci richiami a un gigante « gagliardo e giocondo », intorno al quale potevan raccoglicrsi i poeti del tripudio, della voluttà, del vin chiaro, i « figli di Golía » insomma; soggiunge che ciò non esclude, peraltro, che *goliardo* si sia formato direttamente da *gola.* Nel campo romanzo « noi troviamo i suoni *golare* e *goliare, goloso* e *golioso, gorardo* o *golardo* e *goliardo;* e la larga diffusione della parola, la sua sopravvivenza nei dialetti piú lontani, sempre nel senso di *goloso,* persuadono ch'essa debba sino dalle origini far parte della stessa famiglia, con un suffisso suo proprio. Ad essa il nome del gigante Golía dovette aggregarsi a cagione dell'esterna analogia del suono.

TRECENTO

Dante. — 24. Buona idea è stata quella dell'editore Giusti di Livorno — un editore sempre piú benemerito degli studi — di includere nella sua utile *Biblioteca degli studenti* una edizioncina commentata della *Divina Commedia.* Il volumetto testé uscito, contenente la prima cantica (*La 'D. C.' di* D. A. *con note e con tre tavole schematiche a cura di* Guido Vitali: *Inferno*), assolve con giudiziosa sobrietà e compiutezza il modesto assunto, che l'editore e l'autore si sono proposti, di offerire in piccoli volumi manevoli il sacro poema corredato, senza pretesa di novità e di originalità, di sole e di tutte le spiegazioni che occorrano alla retta interpretazione del testo, e ben promette per l'opera intera. Soprattutto lodevole è l'industria — fatta di spedienti esegetici e tipografici insieme —, con la quale nel piccolo libro sono, canto per canto, raccolte e messe in vista le notizie piú utili e importanti. Il commento non è senza mende e senza imprecisioni; risente un po' del numero troppo limitato di maggiori commenti, di cui il V. si è giovato; non di rado tradisce una informazione non perfetta degli studi recenti sulla *D. C.*; qua e là, pur senza lusso di osservazioni estetiche, poteva essere avvivato da qualche rilievo artistico o psicologico; ma in generale è, come ho detto, parco insieme e non lacunoso, e quasi sempre corretto e sensato. A proposito dei libri di soggetto dantesco che l'A. non ha avuto presenti, o di cui non si è bastantemente servito, è curioso che gli si debba far l'appunto di non avere tenuto conto.... di un volume della stessa *Biblioteca degli studenti,* della quale la sua operetta fa parte: voglio dire dell'*Avviamento allo studio della 'D. C.'* del Flamini. Che se il V. avesse avuto sott'occhio questo piccolo volume, non avrebbe, a cagion d'esempio, spiegato il verso del *piè fermo* dicendo che Dante 'sa-

liva', mentre è ovvio che camminava in piano (cfr. *Avv.*, p. 28, n. 3); non si sarebbe limitato a dire che la lonza simboleggia l'incontinenza o la lussuria o l'invidia; avrebbe, nella tavola schematica che è in fine al volume, accanto agli *iracondi* propriamente detti ricordati gli *accidiosi* (designati, del resto, esplicitamente anche da Dante nella fine del c. 7.°) e i *furiosi per orgoglio*, rappresentati da Filippo Argenti (*Avv.*, p. 35). Un'altra inesattezza, o piuttosto lacuna, si avverte nella tavola schematica, riguardo al Limbo, dove, come ognun sa, oltre ai *non battezzati*, sono anche coloro che 'non adorar debitamente Dio'. Il V. ha forse inteso di comprendere anche questi spiriti nella denominazione di 'non battezzati'; ma poiché Dante, sempre così rigorosamente preciso, per due volte (c. 4.° dell'*Inf.* e 7.° del *Purg.*), e la seconda più ampiamente della prima, fa questa distinzione, occorre che anche noi la facciamo. Se no, si falsa il suo concetto, e si travisa un particolare tutt'altro che accessorio della topografia morale del primo regno del suo oltretomba. [V. O.].

25. *In quale anno nacque Cacciaguida,* si domanda G. Federzoni nel *Fanf. della dom.* del 22 novembre 1914, e con sottile ragionamento giunge alla conclusione che nacque nel 1106.

Petrarca — 26. Giuseppe Bologna col titolo *Nuovi studi sul Petrarca* (Milano, Albrighi e Segati, 1914, pp. 135) ci presenta un saggio nel quale si propone soprattutto di studiare e di risolvere il problema, affacciatosi ad antichi e a recenti biografi del P., se al cantor di Valchiusa è da concedere o no una certa gloria filosofica. L'A. lo nega, e per addurne le prove, esamina dapprima le condizioni fisio-psichiche del P. L'analisi è condotta attingendo direttamente alle opere petrarchesche, e su questo terreno assai sdrucciolevole della psicologia procede con molta cautela, non esagerando, anzi riducendo al loro giusto limite le confessioni del poeta, non sorvolando sulle sue contraddizioni assai frequenti, ma dilucidandole e dando di esse una giusta spiegazione. Molti vizi sono attenuati, di molte accuse viene assolto il P., come di quella, mossagli dal Mascetta, d'*irresponsabile* e *squilibrato;* ma anch'egli deve riconoscergli un temperamento nevropatico, acuito dal sentimento religioso, che lo porta al pessimismo, alla misantropia e a un grande soggettivismo. Il B. ne deduce che il Petrarca ebbe l'anima del poeta, e del poeta esclusivamente lirico, fatta quindi tutt'altro che per le concezioni filosofiche. La conclusione è giustissima, ma tutt'altro che nuova; la via per giungere ad essa vuol essere nuova, ma è tutt'altro che giusta. È proprio necessario sapere che il P. ebbe un temperamento nevropatico per dimostrare che non poteva essere un filosofo? Non ci sono forse filosofi nevrastenici? È ovvio soggiungere, che quasi tutto quello che il B. afferma in questa parte può servire anche a dimostrare la tesi opposta. Sarebbe stato meglio aver incominciato addirittura dalla seconda parte, dall'esaminare cioè l'attività filosofica del P. Per questa il B. analizza con molta diligenza e con acume che cosa il P. pensasse intorno all'anima umana, alle sue sorti e ad altri problemi di filosofia morale. Ne conclude, che il Petr. non ebbe un pensiero proprio, e che non si scorge in lui neppure il tentativo di aprire nuovi orizzonti allo spirito umano (p. 69). Religioso, il poeta è anche

cieco seguace della filosofia medievale: nulla in lui che precorra il movimento filosofico del Rinascimento. Che, se nelle sue opere si scorge la preferenza per Platone su Aristotile, la conoscenza che ne ebbe fu cosí superficiale, che quella non poté esser mossa da ragioni d' indole scientifica, ma piuttosto da motivi letterari e religiosi e dall' odio che nutrí contro gli averroisti e gli aristotelici del suo tempo. Anche in politica il P. non ebbe idee chiare etc. e gli fece velo l' entusiasmo per l' antichità, divenuto in lui una specie d' ossessione. Incerto si dimostra in teoria e in pratica, volgendosi un po' al papa, un po' agli avventurieri e un po' agli imperatori (p. 121); ma nessuno può mettere in dubbio la costanza, la sincerità e la veemenza del suo amor patrio (p. 129). Queste le conclusioni piú importanti del lavoro, corroborate da argomenti persuasivi, alle quali è da fare buon viso, attesa la ricchezza di ricerche dirette e la giustezza dei giudizi. Il B. promette un altro saggio, sul *Petrarca erudito ed artista,* che sarà certamente gradito, data la buona prova ch' egli ha fatto nel presente e nel primo suo lavoro, dal titolo *Note e studi sul Petrarca.* [E. S.].

Boccaccio. — 27. Sui principali scritti usciti nell' occasione del sesto centenario della nascita del Boccaccio — dei quali fu discorso in questa *Rassegna,* N. S., IV (1914), fasc. 4-5, da A. Della Torre – vedasi la recensione complessiva di C. Pellegrini nell' *Arch. stor. ital.,* 4.ª disp. del 1914.

QUATTROCENTO

28. Santorre Debenedetti in *Vecchie credenze e superstizioni,* estr. da *Lares* (Roma, Loescher, 1914, di pp. 12 in 8.°), riporta due passi del *Liber solatii* e del *Liber saporetti* di Simone Prodenzani, da lui di recente pubblicati. Nel primo di essi si descrivono gli incantesimi, i rimedi, gli scongiuri, coi quali si tenta di far guarire una povera donna, che il marito con ingegnosi inganni riesce a far passare per pazza; nel secondo si esalta la dottrina gastronomica e la ardente divozione di Monna Porcacchia, che non lascerebbe, per tutto l' oro del mondo, di mangiare i piatti speciali, con cui si soglion celebrare le varie feste dell' anno. I rimedi contro i pazzi, i manicaretti 'in onore dei santi', sono illustrati copiosamente e vivacemente, per lo piú con passi di antichi nostri scrittori: e queste chiose sono nuovo documento della erudizione portentosa e della minuta conoscenza dei testi antichi, che il D. possiede. [L. C.].

CINQUECENTO

29. Acuti rilievi, se anche non tutti pacificamente accettabili, sull'arte di poetare del Buonarroti si trovano nell' art. di Fortunato Rizzi, *Per un sonetto di Michelangelo a Dante,* inserito nel *Fanf. della dom.* del 13 sett. 1914. Il sonetto esaminato dal R. è il piú noto dei due che il grande cinquecentista dedicò all' Alighieri: *Dal ciel discese* ecc.

30. *Nuove lettere di Matteo Bandello* fa note agli studiosi il dottor Paolo Negri divulgandole di su gli autografi del R. Archivio di Parma, in un elegante opuscolo nuziale (nozze Quazza-Capitelli; Lapi, Città di Castello, 1914, pp. 32). Accanto a quelle accolte dal Ronchini nel noto primo

volume di *Lettere di uomini illustri,* cui per la morte del raccoglitore non ne tennero dietro altre, queste venti tutte di pugno del vescovo segretario e a firma di Cesare Fregoso e della di lui moglie Costanza Fregoso-Rangona, giovano a gettar luce sulla vita condotta dal Bandello presso la casata ch'ei non doveva piú abbandonare, partecipe della sua lieta e della sua triste fortuna. Le lettere ora edite sono dirette al piacentino conte Agostino Lando e cadono tra il febbraio del 1540 e giugno del 1541; trattano dei consueti argomenti della esistenza principesca dell'epoca, di svaghi, di cacce, di piacevoli conversari, riboccano dei complimenti d'uso, non eccellono né per pregi di stile, né di lingua, ma servono a illustrare quella parentesi tranquilla goduta dal Bandello alla corte gonzaghesca di Castelgoffredo, donde son tutte datate, parentesi che tosto si chiude per le nuove sciagure sopravvenute ai Fregoso, ultima e tragica quella dell'uccisione efferata di Cesare. Futili particolari parranno quelli che si ricavano da questo epistolario minimo bandelliano; e tuttavia l'autore della non ancora compiuta biografia del Bandello, sorvolando sulla richiesta al Lando di «sei para di guanti profumati» o di «due filze di coralli belli», potrà soffermarsi su nomi di personaggi, che ricorrono in novelle bandelliane, e farne suo pro, e cogliere dalle ultime due lettere, firmate dal Bandello in nome di madonna Costanza, l'accenno al di lei marito Cesare, che nel febbraio del ferale 1541 è a Lione e sta «per andar a la Corte aspettato da S. M.tà» e si ripromette di ritornar presto sano e lieto. Invece! Il Bandello, istoriografo, in finzione di novella, delle eleganti e galanti consuetudini del nostro cinquecento, riceverà sempre maggior luce quanto piú si faran copiosi i dati, che valgono a chiarire la sua vita instabile e la caratteristica sua operosità letteraria. [F. P.].

31. Molto utilmente Abdelkader Salza ha pubblicato alcune *Rime inedite o rare di Veronica Gambara* (Ciriè, Capella, 1915, pp. 14, in 8.°). Oltre a due graziosi madrigali, che veggon luce per la prima volta da un codice della Universitaria di Bologna, ristampa il S. tre sonetti di su due rarissimi opuscoli nuziali, e un madrigale, che il Rizzardi e il Barbèra avevan dimenticato nella raccolta del Trucchi. In tal modo, nella vecchia edizione del Barbèra, in una raccoltina di Emilio Costa (del 1890) e in questa breve silloge, abbiam raccolto tutto il patrimonio poetico della Gambara, le cui rime — ammonisce il S. —, per ciò che riguarda l'autenticità, sono da sottoporre, in gran parte, ad accurata revisione. A questo necessario esame egli sottopone alcuni componimenti, che qualche codice attribuisce alla Gambara: e facilmente dimostra come, quasi sicuramente essi, siano opera di uomini: solo un sonetto vi ha «*Essendo l'ora del partir mio gionta*», che potrebbe appartenere a Veronica, e questo il S. riporta dal mgl. VII, 727. Il dotto utilissimo opuscolo è dedicato a Vittorio e Maria Cian, nel giorno delle fauste nozze della loro Gilda con l'avv. Garino-Canina. [L. C.].

32. Del *Celso* di *Bernardino Baldi* discorre nell'*Athenaeum* (A. III, fasc. I, genn. 1915) Iride Tosi, con amabile spigliatezza. Sono ricordati alcuni passi del *Moretum* pseudo-virgiliano e alcuni versi oraziani, dai quali li Baldi trasse certamente ispirazione per il suo Celso. Il lavoretto non determina il valore estetico dell'ecloga, ma si limita alla ricerca delle fonti,

le quali, secondo la Tosi, sono esteticamente elaborate e rifatte originalmente dalla fantasia del poeta italiano. Avremmo preferito però piú sicurezza e precisione nell'analisi estetica. [C. S.].

SETTECENTO

33. Col titolo *Studi critici* (Bozzolo, Stab. tip. E. Arini, 1914, pp. 203) Cirillo Berardi pubblica un saggio intorno all' *Opera poetica di Francesco Algarotti,* dove ritroviamo, insieme con notizie intorno alla vita dello scrittore, alle sue Rime giovanili e alle Epistole, osservazioni sullo svolgimento del pensiero poetico dell'A. e sulla questione della rima e del verso sciolto nel sec. XVIII, un altro saggio, notevole per ricchezza d' informazioni, *Sulla poesia religiosa nel Settecento* e uno studio intitolato *Per una storia critica della nostra poetica dal Tre al Settecento.* [E. S.].

34. Umberto Benassi pubblica alcune *Satire piacentine contro il Ministro Guglielmo Du Tillot* in *Miscell. di storia piacentina* (Piacenza, Del Maino, 1915, pp. 16, in 8.°), vale a dire una canzone, una anacreontica, alcune strofette di martelliani e due sonetti, che il malumore dei Piacentini avventò contro l' odiato ministro, reo di abbellire e di arricchire troppo la città rivale. La canzone e un dei sonetti sono proprio diretti contro di lui: l'anacreontica e l'altro sonetto, piú che altro, contro due suoi favoriti: ma nei martelliani ce n' è per tutti: il Du Tillot è a letto e sta per tirare le cuoia, intorno intorno i suoi fidi invano si sono sforzati di allungargli la vita: ormai gli raccomandano l'anima, leggendogli un libro di Voltaire e dandogli la benedizione « con la mano manca .... e con Cristo alla rovescia ». Queste ignorate pagine di versificazione satirica piacentina il B. ricava di su due mss. della Palatina di Parma e del Marchese di Soragna, e di sulle Cronache inedite del Gandini. Ad esse, veramente « non prive di forza polemica e di interesse storico », si premettono alcune buone pagine introduttive, nelle quali l' a. corregge anche opportunamente alcuni errori del Nisard. [L. C.].

35. Come altri poeti burleschi, il pisano Domenico Batacchi (1748-1802) ebbe poco gioconda, anzi ebbe grigia e travagliata la vita. E nemica ebbe anche la postuma fortuna. Il suo nome dura, non incognito del tutto, in Toscana; ma fuori di Toscana non suona quasi affatto. Ed è assente anche dalle storie letterarie piú compiutamente informate: invano, per esempio, lo cercheremmo nel *Settecento* del Concari e nella *Storia della letter. ital.* del Rossi. E nessuno studioso — eccetto Felice Tribolati, che ne discorse molti anni fa in uno scritto inserito ne' suoi *Saggi critici e biografici* (Pisa, Spoerri, 1881) —, se ne è occupato di proposito. Eppure, se anche possa apparire troppo indulgente il giudizio dato sopra di lui dal Foscolo, al quale sembrò di ravvisare nelle cose sue « la disinvoltura del Berni e l'ingenuità del La Fontaine », egli ebbe innegabilmente un non volgare ingegno, una vena facile e varia, una bella padronanza del verso e della lingua, un' arguzia sottile e piacevole, una facoltà inventiva, se non originale, personale e versatile. Ché, se talvolta dà nello sguaiato e nello sboccato, spesso sa, anche trattando motivi procaci (e di questi piú dilettosamente egli si piace), esser finemente

lepido e divertire pur il lettore di gusto non triviale; e, se è piú burlesco che satirico, non è però negato alla satira e, pur non facendo mai, o quasi mai, l'ampio quadro di costume e non adoprando mai lo staffile cosí da dar l'impressione che un verace e infiammato sdegno lo muova, riesce a quando a quando a sorprender di scórcio con bella vivezza l'uno o l'altro aspetto della vita settecentesca e a dar bottate che lasciano il segno, a uomini, consuetudini e istituzioni. È egli, insomma, una figura di terz'ordine nella storia delle nostre lettere, ma non meritevole dell'oblio in cui è caduto. E il suo riso è ancora comunicativo e suggestivo. Perciò ha fatto bene Giulio Natali ad allestire per i 'Classici del ridere' dell'editore Formiggini una nuova edizione della sua opera piú importante: *La rete di Vulcano;* della quale è ora uscito il primo volume, con i primi dodici canti, fregiati ciascuno di un bel disegno di Giuseppe Mazzoni. Il soggetto di questo poema è lo stesso, come il titolo dice, che il Bracciolini trattò nello *Scherno degli dei;* ma, tranne qualche somiglianza, vi è trattato in maniera nuova e, in generale, indipendente dal modello secentesco. Il Natali nella sua garbata prefazione, trasportato dalla viva simpatia che ha per il '*suo* autore', asserisce che il Bracciolini resta al disotto del Batacchi; e a me pare che, per eccesso di reazione contro i dispregiatori del settecentista poeta-doganiere pisano — tra i quali il Carducci —, egli si mostri troppo severo verso l'opera, toscanamente spiritosa ed elegante, dell'allegro segretario del cardinale Barberini. Ma è fuor di dubbio che gli amori di Venere, le gelosie di Vulcano e la varia umanità degli altri dei dell'Olimpo sono istoriati e rappresentati dal Batacchi con arte festiva e sapida, e felicemente commisti a' continui e svariati elementi e richiami del mondo settecentistico, e che da questa accorta contaminazione vien fuori — se non, come sembra al Natali, « un gran quadro satirico dei vizi italiani del secolo XVIII » — una serie non dispregevole di quadretti vivi e pittoreschi del costume italiano, e specialmente toscano, nel Settecento. Presentano un qualche interesse anche gli accenni letterari. Notevole, nella descrizione dell'Inferno visitato da Venere in compagnia di Mercurio, la lunga tirata contro i poetastri. È un *trionfo* a rovescio, nel quale ci sfilano dinanzi in gran copia carneadi parnasiani oggidí del tutto dimenticati. E non soltanto carneadi e verseggiatori da strapazzo; ma anche scrittori di qualche merito, come il Chiari e il Roberti, e persino — e ciò fa assai torto al Batacchi — il Goldoni: « il giovane comico Goldoni, | autor dell'*Adelaide* sí seccante, | che a ognun che l'ascoltò fece... | discender per la pena all'ime piante »: oscuro accenno, che il N. avrebbe potuto cercar di chiarire o di rettificare. [V. O.].

36. Un *Frammento di versione ovidiana attribuita a Gaspare Gozzi* pubblica Iacopo Cella, Pola, 1914, pp. 50 (estr. dall'*Annuario dell'i. r. Ginnasio di Pola,* VI, 1913-4), facendola precedere da uno studio critico. Se sia veramente del Gozzi questo frammento non è troppo sicuro, anche dopo gli argomenti che porta il Cella in proposito; ad ogni modo esso non è tale da fare aumentare la nostra ammirazione per lo scrittore veneto. Può forse servire a completare la figura del Gozzi come traduttore. [C. P.].

37. Sull'importante volume, da noi a suo tempo annunziato, di H. G. Chatfield-Taylor, *Goldoni, a biography* (New York, Duffield and Co.,

1913), del quale fra breve avremo una versione italiana, vedasi quel che n'hanno scritto il compianto R. Renier nel *Giorn. stor. d. letter. ital.*, LXIV, fasc. 190-91, E. Maddalena nella *Rivista teatr. ital.*, del 15 maggio 1914, e G. Secretant nel *Fanf. d. domen.*, del 6 agosto 1914.

OTTOCENTO

38. Penso che Camillo Rivalta, autore di un opuscolo: *Vincenzo Monti dantista e dantofilo* (estr. da *Dantisti e Dantofili dei sec. XVIII e XIX*, Firenze, tip. Giornale Dantesco, 1912 (?), pp. 20, in 16.°), avrebbe meglio mantenuto quel che nel titolo promette, se, invece di ritessere le solite lodi tradizionali date al Monti restauratore del culto di Dante e i soliti tradizionali elementi della sua biografia, avesse un po' sottilmente esaminato, riprendendo un'indagine già iniziata dal Trenta, quali benemerenze il Monti abbia veramente verso gli studi danteschi, e in qual senso e con quali limitazioni, lo si possa considerare come rinnovatore del culto dell'Alighieri. Credo che la ricerca valga la pena di esser fatta; e ritengo che non sia possibile giudicar bene di tale attività del Monti, se non si abbia l'occhio a quelle correnti di imitazione dantesca, che variamente si intrecciano durante tutto il Settecento. Fermarsi al Varano è un po' troppo poco: anche perché si corre rischio di dare cosí al Varano ed al Monti una parte maggiore di quella che veramente loro spetta nell'aver suscitato il culto di Dante. So benissimo che il Monti, nella famosa lettera al Bettinelli, rivendicò a sé il merito «di aver ravvivato con la *Basvilliana* l'entusiasmo per Dante, caduto, dopo le *Lettere Virgiliane*, in sommo disprezzo»; ma a questo vanto pochi ormai credono, e questi pochi, molto probabilmente, hanno torto. [L. C.].

39. Non conosco la «Rivista del Garda»; né posso dire, quindi, se l'indole del periodico basti a spiegarci il perché di un articolo di Guido Bustico, *Un letterato del periodo napoleonico, Angelo Anelli* (Salò, Devoti, 1914, pp. 15, in 16.°), che in esso è comparso. Intorno al «cronista di Pindo» si ripetono le solite notizie dei dizionarî biografici: appena appena si parla delle novelle e dei melodrammi: anche delle *Cronache* famose si dà un cenno scolorito scolorito, mentre, astiose e pungenti come sono, piene di allusioni frizzanti e pepate, si presterebbero tanto bene a darci un esempio vivo della lotta tra Classicismo e Romanticismo, o, meglio, dei pettegolezzi, delle invidie, delle malignità, con cui si dilaniavano classicisti e romantici. E poi.... e poi.... [L. C.].

40. ....E poi non sarebbe male che il Bustico tentasse di scrivere un po' meglio. Anche nel suo opuscolo *Il primo soggiorno del Leopardi in Roma* (estr. dal periodico *Italia*, Assisi, Tip. Metastasio, 1914, pp. 32, in 8.°), ci sono certi periodi che.... Dio ce ne scampi e liberi tutti! Ho provato a rimetterli in piedi, a cercare, per tutti i versi, «l'errore di stampa» che, valesse loro le circostanze attenuanti. Non c'è rimedio: vizio organico: bisogna rifarli.[1] Nell'opuscolo si ripetono, raccolte con una certa diligenza,

[1] Perché non si pensi che abbia caricato un po' le tinte riporto qui, fra i tanti, due periodi: «Ma il Leopardi, abituato a vivere relegato fuori del mondo civile e

letterario in Recanati, città senza lettere, senza commercio scambievole, senza operosità, senza vita di sorta alcuna in un paese dove appena si trovava chi sapeva le notizie che già si possedevano intorno ai cinque mesi passati dal Leopardi in Roma, dal novembre del '22 all' aprile del '23: notizie che saran tornate utili al gran pubblico, al quale, evidentemente, son destinate. [L. C.].

41. Orazio Bacci ripubblica, nella *Nuova Antologia, Nuovi frammenti di un inno sacro del Manzoni* (Roma, tip. della N. Ant., 1915, pp. 8); cioè le quattordici strofe dell' *Ognissanti:* cinque delle quali furono fatte conoscere, come si sa, dal Bonghi, le altre nove dal De Marchi. Nota il B. — e a me par con tutta ragione — come il Momigliano, che ha trascurato, perché 'brutte', parecchie di queste strofe, avrebbe potuto e dovuto farne conto maggiore. Di alcune di esse il B. fissa il testo, riproducendo quello dato dal Manzoni stesso alla Colet, nel 1860, ne indaga il profondo significato, ne rileva i delicati pregi di forma e di metro. A proposito di tutt'e quattordici, poi, nota come esse formino tre gruppetti distinti: il primo dedicato ai Contemplanti, l'altro ai Penitenti, il terzo alla Vergine. E, partendo da questa osservazione, indaga felicemente quale dovesse essere, nella mente del Manzoni, il disegno fondamentale dell' inno: nel quale brillano, preziosissime gemme, le sei strofe dedicate ai Contemplanti, che sono — a mio parere — tra le piú soavi cose che il M. abbia scritto: soffuse di quella intima pace, di quella grazia dolce, che è cosí propria, specialmente negli anni piú tardi, dell' anima manzoniana, contenta, allora piú che mai, ne' pensier contemplativi. [L. C.].

42. G. P. Clerici nella *Rivista d' Italia* (fasc. del gennaio 1915) pubblica un articolo di *Paralipomeni giordaniani,* in cui discorre con buona conoscenza, riprendendo l' argomento di un suo breve articolo comparso nella rivista *Aurea Parma* del 1913, del Giordani nell' ultimo anno di sua vita; della sua neurastenia che divenne, allora, vera decadenza fisica e quasi assopimento intellettuale; del suo incontro col Gioberti; della sua morte e della sua eredità. Su quest'ultimo argomento gli avrebbe giovato consultare G. Sforza, *L'eredità di P. S.,* in *Gazzetta letteraria,* Torino, XVIII (1894), 1. [G. F].

43. Su *Massimo D'Azeglio e la Sicilia* osservazioni e notizie di qualche conto ha raccolto G. Bustico in un accurato articolo inserito nel *Fanfulla della dom.,* del 9 agosto 1914.

scrivere l' italiano, non nutriva il poeta che un desiderio solo imperioso, di allontanarsi dal suo paese sebbene egli stesso scriva di non aver mai conseguito nessun desiderio e desiderare e non potere fosse sempre stata la cosa stessa nella sua vita, il trovarsi a un tratto in una capitale al contatto di tante persone a lui sconosciute avrà provato come un senso infinito di smarrimento, e per quella contraddizione che ognora lottava nell' animo di Giacomo avrà forse invocato il suo borgo selvaggio, dove aveva lasciato e la sua famiglia e la sua biblioteca » (p. 4). « Nel Leopardi, sia perché tormentato sin dall' infanzia da malattie non s' era potuto svolgere il senso del reale godimento, sia perché l' animo suo lo portava alla contemplazione di un bene infinito, conobbe di buon ora che l' uomo su questa terra non è che mero desio, giacché piacere alcuno è capace di adeguare il desiderio, la brama che noi abbiamo di piacere in universale, ossia della felicità che è tutta una cosa per lui » (p. 30).

44. Tra gli scritti inediti del povero Edmondo Solmi, questo sulla estetica di Vincenzo Gioberti — secondo gli autografi inediti — (*Athenaeum*, A. III, fasc. I, genn. 1915), la cui pubblicazione è stata curata amorevolmente dall' ottimo fratello Arrigo, ha uno speciale valore per i molti pensieri giobertiani qui la prima volta pubblicati. Lo studio si ricollega intimamente alle altre pubblicazioni dell' abate filosofo, curate dallo stesso Solmi, e sopratutto alle « *Meditazioni filosofiche inedite* » (Firenze, 1910). Innegabilmente l' estetica dei pensieri è molto piú originale di quella che in forma sistematica ci offre il trattato « Del Bello ». Vi è in essi maggiore libertà d' intuizione e, pur restando il pensiero su una stessa linea, piú spregiudicatezza. Alcuni passi hanno un altissimo valore, perché sentiamo che il Gioberti aveva già superato molte delle idee estetiche tradizionali e si muoveva sciolto dalle categorie retoriche e dalle distinzioni scolastiche. Questo scritterello del Solmi è altresí una nuova prova di quel l' attenzione che gli studiosi, da parecchio tempo in qua, hanno rivolto al grande filosofo giustamente tornato in onore. [C. S.].

45. Di « Vincenzo Gioberti a Piacenza » (estratto dalla *Miscellanea di storia letteratura ed arte piacentina,* Piacenza, 1915) si occupa Stefano Fermi in poche ma ben nutrite pagine. Con gran copia di notizie è lumeggiata la simpatia che il Gioberti godeva a Piacenza, simpatia che culminò con le festose accoglienze che i piacentini tributarono al famoso abate torinese il 15-16 Maggio 1848, l'anno fatidico del riscatto nazionale. Lo scritterello è una nuova prova di quella « egemonia italica » già studiata dal Solmi in parecchi suoi lavori. Oggi che il Gioberti è studiato amorevolmente, l' opuscolo del Fermi ha un grande valore, perché contribuisce a farci conoscere quanta influenza avesse il pensiero giobertiano sugli italiani del Risorgimento, e con quanta fiduciosa ammirazione si guardava l'autore del Rinnovamento. [C. S.].

46. Ciò che Giuseppe Checchia scrive dell' *Opera di Francesco De Sanctis* (Napoli, 1914, pp. 17) non è veramente molto nuovo, ché egli in genere riassume ciò che in proposito si sapeva per i lavori del Croce e di altri; ma come studio di divulgazione può esser utile, essendo ben informato e scritto con equilibrato buon senso. Solo non siamo d' accordo coll' A. quando sostiene che si debba adottare nelle nostre scuole secondarie la *Storia* del De Sanctis, per la semplice ragione che la gran maggioranza dei nostri studenti non la capirebbe, o - peggio ancora - la frantenderebbe. [C. P.].

47. In *Notizie di un carteggio fra Giovanni Prati ed Antonio Maria Arrigoni* (estr. da *Atti del R. Istit. Veneto di sc. lett. ed arti,* Venezia, Ferrari, 1914), E. Arrigoni degli Oddi pubblica quarantaquattro lettere del Prati, tolte dall' Archivio della sua nobile famiglia. Ad esse premette brevi notizie biografiche sul conte Anton Maria Arrigoni degli Oddi, che fu probo magistrato, integerrimo amministratore, munifico protettore delle lettere e delle arti, e sulla Ersilia Luisa Prati, che nacque al poeta dalle sue prime nozze, visse fino al 1858 lontana da lui, e, dopo un matrimonio di-

sgraziato, che ne contristò l'animo eletto e virtuosissimo, seguí, non ancora cinquantenne, il padre nella tomba. Il Prati scrive all'Arrigoni, curatore della figlia Ersilia per le eredità da essa raccolte: onde le lettere trattano, per lo piú, di affari e sono notevole documento delle strettezze in cui spesso si trovava il poeta: ma molte di esse aggiungono non inutili notizie intorno alle limitazioni che il Gusella, nel lasciare alla piccola Ersilia metà del suo patrimonio, aveva posto alla patria potestà del Prati, e accennano all'amore del poeta per la figlia lontana, al suo desiderio di rivederla, di averla con sé. Giustamente il dott. Arrigoni segnala la bella lettera all'Ersilia, quando questa, nel 1858, si preparava finalmente a raggiungere il padre. Non so capire però come mai, mentre di solito le lettere sono disposte secondo l'ordine cronologico, siano collocate altrimenti quelle contrassegnate coi numeri 5, 15, 16, 24, 33. Noto, per finire, una svista curiosa. Si parla del barone Felice Bertolini: « morí *nubile* ed ufficiale delle Guide... ». [L. C.].

48. *Tra un atto e l'altro* di Antonio Salsilli (*Ricordi e impressioni di palcoscenico,* preceduti da una lettera di Marco Praga, Milano-Palermo, Sandron, 1914, 8° gr., pp. 240) è non soltanto un piacevole libro, ma un libro ghiottamente curioso per gli studiosi della nostra letteratura teatrale, i quali vi troveranno raccontati con amabile semplicità e speditezza, e con vivace arguzia, molti casi e aneddoti di piú che mezzo secolo del teatro nostrale, e rievocate con far dimestico e insieme devoto le figure de' nostri piú nobili e gloriosi attori ed autori del secolo passato. Specialmente interessanti le pagine su *Paolo Giacometti e « Il poeta e la ballerina »*, su *Paolo Ferrari sul palcoscenico* e su *Felice Cavallotti e « I Pezzenti »*. Utili, benché disuguali e un po' disordinate, le appendici sugli « attori e attrici principali » e sui capocomici dal 1803 al 1839. Inadeguata invece, ancorché non priva di qualche indicazione non dispregevole, quella intitolata *Autori e repertorio*. [V. O.].

Gli ultimi scomparsi. G. Pascoli. — 49. Giuseppe Procacci, giovane filologo che ha della lingua latina una larga e sicura conoscenza, pubblica nella rivista carrarese *Italia* [a. V (1915), n. 2, pp. 15] un pregevole studio sul *Laureolus* pascoliano, poemetto presentato per il concorso hoeufftiano del 1894. L'a. ne esamina con un'ampia preparazione e con buon gusto le fonti classiche, ne studia gli elementi leggendari e realistici, ne mette in mostra i mirabili pregi. Riesce cosí giusto e accertato il giudizio conclusivo che il Pascoli, « servendosi con impeccabile eleganza e con sincera intuizione della lingua di Roma, sa infondere nelle forme antiche tutte le idealità nuove e i sentimenti dell'anima moderna tormentata e complessa ». [E. S.].

50. Il 20 decembre dello scorso anno fu scoperta nell'atrio del R. Liceo Niccolini di Livorno una targa commemorante « la vivida devozione alla scuola, il raro intelletto di poesia » di Giuseppe Chiarini e di Ottaviano Targioni-Tozzetti, che di quell'istituto furono Presidi. Della affettuosa cerimonia, promossa dagli antichi scolari del Liceo Livornese, resa solenne dalla partecipazione di uomini illustri nella potitica, nella scuola, nell'arte, dà conto un breve opuscolo *Livorno onora in G. Chiarini e in O. TargioniTozzetti la*

luce dell' arte e la dignità della vita (Arti grafiche Chiappini, Livorno, 1915, pp. 95, in 16.°); del quale è precipuo ornamento un discorso di F. C. Pellegrini, un bel discorso, dettato con vigorosa semplicità e con simpatico ardore di affetto e di fede. In esso notevoli, sopra tutto, le notizie intorno ai primi anni, ai primi studî del Chiarini, all' azione esercitata sull' animo suo giovanetto da mons. Pacini, alla genesi di quel movimento di reazione che lo allontanò dai suoi primi maestri, e i ricordi che del Chiarini preside ha conservato il P., il quale nel Liceo di Livorno fu prima scolaro, poi valoroso insegnante. Di Ottaviano Targioni-Tozzetti esalta il P. la devozione per la dottrina filologica del Nannucci, la amicizia col Gargani e con gli altri ' amici pedanti ', la assidua operosità di maestro, alla quale sacrificò, si può dire, la attività letteraria, cui tutto si era dedicato nella operosa giovinezza, e le cure spese intorno a quella *Antologia della prosa e della poesia italiana*, che fu il suo lavoro prediletto e che reca anche oggi grandissimi servigi alla scuola italiana. [L. C.].

51. Ricco di particolari interessanti sulla vita, sull' insegnamento, sulle abitudini del D' Ancona è un art. di F. Novati, *Alessandro D'Ancona* (*Ricordi d' un discepolo*), inserito nell' *Emporium* del febbr. 1915 (vol. XLI, n. 242). Si adorna di parecchie fotografie del compianto Maestro, di vedute e d' un fac-simile di lettera.

52. Notizie su « l' uomo, il patriota, il letterato » raccoglie diligentemente anche Riccardo Zagaria, *Alessandro D'Ancona* ecc., Andria, Tip. Rossignoli, 1915 (estr. dal *Quotidiano* di Trani, numeri del 12, 14 e 17 novembre).

53. Due belle ' notizie necrologiche ' del Renier pubblicano Arturo Farinelli e Francesco Picco nella *Nuova Antologia*. La prima è il discorso commemorativo tenuto all' Università di Torino dall' insigne comparatista, nell' assumere temporaneamente l' insegnamento delle letterature neolatine lasciato dal compianto direttore del *Giorn. storico*; la seconda rende conto compiutamente, per quanto in modo sommario, dell' *Operosità scientifica di Rodolfo Renier* e s' adorna d' un bel ritratto dell' estinto.

RAPPORTI FRA LA LETTERATURA ITALIANA E LE STRANIERE

Germania. — 54. Quanta perizia di traduttore possegga Antonio Zardo e con che sapiente temperanza egli sappia, pure studiandosi di serbare la fisionomia de' canti originali, conferire un' impronta personale e un sapore di purgata italianità alle sue versioni, apparisce dal bel volume di *Ballate ed altre poesie tradotte dal tedesco,* che egli ha pubblicato per i tipi dei successori Le Monnier (Firenze, 1913, 8 ° , pp. 363). Sono un centinaio di componimenti, di varia estensione e bellezza, alcuni famosi e già da altri tradotti nella nostra lingua, altri men noti e non ancor resi in italiano, di poeti — meno il Bürger (di cui lo Z. traduce bravamente l' *Eleonora* e *Il cacciatore selvaggio,* di berchettiana e romantica memoria) e lo Schiller — del sec. XIX. Occupa il posto d' onore, con un bel manipolo di poesie, il Goethe; e dopo di lui campeggiano, per numero di componimenti,

lo Schiller, Luigi Uhland, di cui ci pare tradotta con particolar magistero *La chiesa perduta*, il Platen, il Heine (notevole, e da confrontare con quella, di metro e di tipo diverso, del Chiarini, la versione della poesia su *Giaufré Rudel e Melisenda di Tripoli*), il Lenau, che lo Z. sente e interpreta con rara finezza, Emanuele Geibel, Adalberto di Chamisso e Ferdinando Freiligrat. Con una o con due poesie sono presentati Giustino Kerner, Giuseppe d' Eichendorff, Federico Rückert, G. C. Zedlitz, Gustavo Schwab, Guglielmo Müller, Giov. Gabriel Seidl, Roberto Reinick, Anastasio Grün, Luigi Aug. Frankl, Francesco Dingelstedt, Wolfango Müller, Giulio Sturm e il vivente Felice Dahn. [V. O].

LETTERATURA POPOLARE E DIALETTALE

55. Óreste Grifoni ha ristampato, correggendo ed ampliando, il suo *Saggio di poesie e canti religiosi di alcuni paesi umbri* (Foligno, Tip. cooperativa, 1914, pp. 154). In una lettera premessa a questa nuova edizione, Paolo Sabatier osserva giustamente, che il *Saggio* del G. è come un commento alla vita di San Francesco, dacché ci presenta « le milieu et toute l' inspiration où s' est formé son génie ».

STORIA DELL' ARTE, DEL PENSIERO E DELLA CULTURA

56. L'indole della *Rassegna* non permette che un breve cenno della monografia intorno ad *Emanuele Repetti* (Barga, Bertagni, 1915, pp. 122), dovuta alle diligenti e sapienti ricerche della signorina Elena Franzoni. Chi consideri che intorno all' autore del *Dizionario geografico-fisico-storico della Toscana,* ancora oggi consultato con grande profitto dagli studiosi, non se ne sapeva che quel poco ch' era stato detto da Giovanni Sforza nel vol. « *Dante e la Lunigiana* », accoglierà ancora piú volentieri le copiose notizie che l' a. ha saputo ricavare dagli archivi e dalle biblioteche di Massa e di Firenze. L' a. afferma che non ha inteso di fare un' opera critica; ma non è esattamente vero; nel suo lavoro insieme con i fatti si trovano anche molti e assennati giudizi intorno all' opera principale del Repetti, che è studiata nelle sue fonti ed esaminata ne' suoi pregi e difetti. [E. S.].

I NOSTRI MORTI

L' 8 marzo n. s. moriva a Napoli, dopo un' esistenza continuamente tormentata dal dolore, Mario Schiff, uno dei nostri studiosi piú solidi di moderne letterature straniere. Per quanto la sua attività si sia rivolta sopratutto a studi di letteratura spagnola e francese, vogliamo qui ricordare il suo nome con sincero e profondo rimpianto, giacché — oltre essersi occupato, incidentalmente, anche di cose italiane — egli accoglieva in sé, armonicamente fuse, una serie di qualità veramente rare in uno studioso di letterature moderne. Conoscitore, come della propria lingua materna, del francese, e poi dello spagnolo, addestrato alla rigidità sicura del metodo critico da maestri come il Paris, il Meyer, il Morel-Fatio; avendo sortito da natura

un ingegno solido ed equilibrato, insieme ad un' anima fine e sensibile, lo Schiff avrebbe potuto arricchire gli studi intorno alle tre letterature straniere moderne, — cosí poco floridi ancora da noi! — di lavori veramente utili e degni. Ma, purtroppo, il libro piú bello dello Schiff è quello che egli non ha mai potuto darci, per la triste sorte che lo ha continuamente perseguitato. Ci restano tuttavia di lui alcuni lavori che onorano la nostra filologia moderna, come il laborioso e denso volume sulla biblioteca del Marchese di Santillona, gli studi bibliografici e critici sulle edizioni e traduzioni italiane del Rousseau e sulla prima traduzione francese del *Decameron*, un profilo fine ed elegante di Marie de Gournay, ecc. Ma solo chi lo ha conosciuto ed ha ascoltato le sue lezioni, sa quale dottrina svariata, ben assimilata ed elegante egli possedesse; quale benefica azione incitatrice avrebbe potuto esercitare sui giovani, se l' esercizio della sua missione non gli fosse stato spesso impedito, e in fine troncato, dal male! Animato da un sentimento del dovere veramente eroico, egli non abbandonò il suo posto all' Istituto di Studi Superiori fin che poté resistere, lottando tenacemente e giungendo persino a esaminare i suoi allievi nella camera sua, non potendosi muovere dal letto! Onde la morte, se è giunta liberatrice del suo spirito racchiuso in un corpo cosí atrocemente tormentato, è stata doppiamente dolorosa per tutti quelli che, in Italia e fuori — in Francia, ad esempio, contava molti e sinceri estimatori — lo hanno apprezzato ed amato: ché perdono in lui uno studioso di rare qualità ed un uomo di animo superiore, anelante costantemente ad elevarsi sempre piú in alto.

Intorno a lui si veda ciò che ne ha scritto — sul *Marzocco* del 14 marzo n. s. — Pio Rajna in un suo nobilissimo articolo. [C. Pellegrini].

Rimandiamo al prossimo fascicolo buona parte del *Notiziario*, che il Direttore, per causa del servizio militare da lui assunto, non ha potuto allestire in tempo.

I libri ed opuscoli per recensione debbono essere indirizzati, in doppio esemplare, al direttore **prof. Francesco Flamini, Via Masaccio, 34, Firenze.**

Ricordiamo che l'abbonamento alla *Rassegna* s' intende **anticipato**. Si pregano, pertanto, gli associati a mandare senza indugio l'importo alla Amministrazione della *Rassegna:* **Libreria della Voce, Via Cavour, Firenze.**

F. Flamini, *direttore responsabile.*

Firenze, Libreria della "Voce", 1915
(Pisa, Tipografia Cav. F. Mariotti).

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA
DELLA LETTERATURA ITALIANA

PERIODICO FONDATO DA A. D' ANCONA

DIRETTO DA FRANCESCO FLAMINI

N.ª Serie, Vol. V. *Redattori:* V. Osimo, C. Pellegrini

Anno XXIII Firenze, Luglio-Dicembre 1915 Num. 7-12

Abbonamento annuo { per l'Italia . . Lire 8 / per l'Estero . . » 9 } Un num. separato: Cent. 80

M. Vattasso. — *Rime inedite di T. Tasso raccolte e pubblicate,* fasc. 1.° (con 2 tavole in fototipia). — Roma, Tipogr. Vaticana, 1915 [*Studi e testi pubblicati per cura degli scrittori della Biblioteca Vaticana,* n. XXVIII]; M. Vattasso. — *Di un gruppo sconosciuto di preziosi codici tasseschi e varie lettere inedite del Tasso o d'altri relative a lui.* — Torino, 1915 [*Giorn. stor. d. lett. ital.,* vol. LXVI, pp. 105-21].

Nove anni fa il Vattasso indicava per la prima volta agli studiosi un nuovo prezioso codice di rime del Tasso, il Vaticano 9880.[1] È un volumetto che reca il titolo: *Sonetti e madrigali non istampati del signor Torquato Tasso copiato dall'originale. Per l'attore Spolverino.* L'abate Francesco Polverino fu uno dei piú devoti amici napoletani del Tasso; sicché questa raccolta, che proviene dalla libreria d'un uomo che fu cosí vicino al Tasso, ha un'autorità grande e forse

[1] M. Vattasso, *Di un prezioso codice di rime tassiane fin qui sconosciuto,* Roma, 1906.

può ritenersi un dono dello stesso poeta all'amico. Il Vattasso suppone che il Tasso abbia inviato al Polverino questa raccolta, perché egli ne curasse la stampa; il codice vaticano o è l'esemplare stesso, che partí dalle mani del Tasso, o è una copia immediata.

Siccome il ms. reca il timbro della Biblioteca di Ms. Ottavio Falconieri, il quale (come è noto) ereditò la ricca e preziosa raccolta tassesca di M. A. Foppa, si deve credere che questo volume fosse tra i molti altri di che il Foppa si serví per compilare l'edizione romana (1666) delle *Opere non piú stampate di T. Tasso.* Dopo molte vicende, che sono accuratamente indagate dal V., il codice entrò nella biblioteca vaticana nell'anno 1874. Il cod. comprende 187 componimenti, quasi tutti dedicati a grandi personaggi romani e napoletani, composti negli anni 1586-1595: 57 sono inediti e vedono per la prima volta la luce in questo elegantissimo volume di *Studi e Testi* vaticani. Il V. nel pubblicare questi 57 componimenti si attiene al metodo ed anche all'assetto esteriore dell'edizione del Solerti; appiè di pagina riproduce le varianti marginali di cui è infarcito il manoscritto, e poi reca brevi, ma dense ed erudite note storiche intorno ai personaggi ai quali sono dedicate queste rime e all'occasione per le quali esse furono composte.

Questi 57 componimenti sono per lo piú ispirati ad avvenimenti che non commossero assai profondamente l'anima del Poeta: nozze, nascite, imposizione di mitrie episcopali e di cappelli cardinalizi. E perciò sono, come molti altri, troppi altri del canzoniere del Tasso, declamatorî, retorici, vuoti di ispirazione; esercitazioni verbali e stilistiche, che costeggiano i campi dell'arte, senza penetrarvi. Eppure la stanca fantasia del Tasso, anche nei tristi anni che vanno dall' '85 al '95, aveva di tratto in tratto dei lampeggiamenti mirabili: scorci di immagine, brevi accenni, che dimostrano viva ancora e sempre la sensibilità dell'artista di fronte alla natura e alla bellezza. Nel 37.° di questi componimenti, un sonetto scritto « nella notte di Natale », vi è un verso d'una tristezza, d'un'angoscia infinita, che non vuole abbandonare la mia memoria dacché io ho letto le pagine del Vattasso: *la vita, ch'è fra noi fatica e scorno!*

Sorge il Sol vero inanzi al novo giorno
e le tenebre eterne omai disgombra
e tutto ciò che di miseria ingombra
la vita, ch' è fra noi fatica e scorno.
Dio nasce, e l'uom s' eterna e membra or veste
l' invisibil suo lume apparso in terra,
e 'l mortale e l' divin vi giunge e mesce.

E vi è in questa raccolta un sonetto d' una grande nobiltà; è un canto sacro di grande stile, dall' ampia voluta solenne:

A Luigi Torres, arcivesc.º di Monreale.[1]

Vincer sé stesso e le discordi voglie
che fanno dentro al cor tempesta e guerra,
e dare a lei che non vaneggia ed erra
il freno ond' il piacer si smorsa e scioglie;
vincere il mondo poi, che tutto accoglie,
e l' avversario che sí forte afferra;
e trionfar di tre nemici in terra,
sacrando a Dio vittorïose spoglie;
e non sol d' aurea mitra ornar la chioma,
degno in gran pompa de' piú lucid' ostri,
ma di mille virtú mostrarsi adorno,
sono i gradi — Luigi — e i merti vostri
onde v' onori a prova e Spagna e Roma,
sinch' abbia stelle il cielo e luce il giorno.

La voce sale maestosa entro le robuste quartine, s' apre squillante nelle terzine fino al magnifico verso finale, che chiude il cantico: e a noi appare una visione di penombre basilicali, di lampade sacre, di ori, di nuvole d' incenso. Tutto il fasto cattolico s' accampa in questa lirica del Tasso, come sotto la cupola d' una cattedrale.

Le indagini del Vatt. ci procurano un' altra fortuna: la scoperta di altri 8 codici tasseschi, ch' erano nel '600 parte delle famose raccolte di M. A. Foppa. Essi erano in vendita nel 1911 e furono acquistati dalla Bibl. Vaticana: il 1.º contiene 3 dialoghi, il *Forno,* il *Nifo,* il *Cataneo,* il 2.º rime edite ed inedite, il 3.º è copia con qualche variante del co-

[1] N. 36.

dice del Principe di Torrella, il 4.° reca 224 lettere tratte dagli originali dal notaio Nicola Surario nell' anno 1653, il 4.° contiene lettere e poesie, il 6.° è copia delle lettere edite a Praga nel 1617, il 7.° è una buona miscellanea di cose del sec. XVI, l'8.° « è di gran lunga piú importante degli altri. Esso infatti ci presenta, tra molte altre cose desunte dagli autografi, oltre 200 componimenti corretti, rifatti o corredati dell' argomento dallo stesso Poeta, nonché le *Mutationi e correttioni della terza parte delle Rime stampate di Torquato Tasso, fatte da lui medesimo e copiate dal proprio originale* ». Questi otto codici recano dunque una messe novissima di notizie e di particolari indispensabili allo studio del canzoniere e dell' anima del Tasso. Sicché noi attendiamo con ansia la pubblicazione che il Vatt. ce ne promette, nel secondo fascicolo delle *Rime inedite*. Intanto il Vatt. ci offre una gustosa primizia: un bel manipolo di lettere inedite del Tasso o d' altri, che riguardino il Tasso. Anzitutto viene una lettera del Tasso al duca Alfonso II subito dopo la sua fuga da Ferrara, datata stranamente « dalla Cattolica, il giorno che parerà a V. A. », ma certo scritta verso il 15 luglio del 1578. Ultima (XIV) è una bella e straziante lettera della sorella del Poeta, Cornelia, che implora pietà al duca Alfonso.

... ho preso ardire di supplicare io stessa V. A. per la vita mia, la quale consiste nella salute e nella quiete di questo unico mio fratello, che solo al mondo del mio sangue è stato lasciato dalla fortuna. E certo, se l' affetto di chi prega può giovare alcuna cosa ad impetrar perdono ad altri, niun deve sperare di impetrarlo piú facilmente di me...

In queste pagine del Vatt. si dà al pubblico anche un'altra lieta notizia: che l' edizione delle *Rime* del Tasso, rimasta interrotta al IV volume per la morte di Angelo Solerti, verrà compiuta dal Vattasso e da Vittorio Rossi, con un V ed ultimo volume contenente altre rime encomiastiche, le rime sacre e gli indici. Quale importanza abbia il canzoniere per lo studio del Tasso è facile a comprendersi. Sebbene il Tasso, fuorviato e allettato dalle consuetudini e dalle tradizioni letterarie dell'epoca, si sia volto al poema epico, poi alla favola pastorale, alla tragedia, alla filosofia, egli rimase sempre fondamentalmente un lirico. Egli è una fragile creatura sentimentale. Basta che noi gettiamo uno sguardo

sopra un suo ritratto perché subito ci accorgiamo che quel corpo sottile, quello scarno viso di allucinato sono come un' arpa sensibilissima posta in mezzo ai quattro venti della vita, per accoglierne anche le piú deboli, anche le piú lontane vibrazioni.

« Il mondo del Tasso, diceva il De Sanctis,[1] è un mondo lirico, subbiettivo e musicale, riflesso della sua anima petrarchesca; e, per dirlo in una parola, è un mondo sentimentale ».

Ben vengano dunque queste nuove raccolte tassesche, che ci illumineranno altre oscurità di quell'anima. E nell' anno sacro della storia del nostro Risorgimento, mentre rombano lontano i cannoni, l' Italia assolva questo dovere e compia con reverenza questo monumento al suo grande e sventurato poeta, vittima e simbolo delle nostre sciagure nazionali.

Ezio Levi.

Celestino Fontanella. — *L' « Aymerillot » de V. Hugo en soi même et par rapport à la chanson de geste « Aymeri de Narbonne »*. — Livorno, Belforte, 1915 (8° picc., pp. 116).

Ecco un soggetto che ha pari attrattiva per lo studioso di filologia neolatina e pel cultore di letteratura moderna comparata, e al quale si collega anche un nome caro a quanti amano la poesia italiana de' giorni nostri: il nome del Pascoli, di cui tutti han presente l'*Amerighetto*, inserito fra le sue *Traduzioni e versioni*.

Disgraziatamente, la trattazione che ce ne sta dinanzi, ha i difetti che provengono dall' inadeguata preparazione: l'autore non mostra di conoscere, intorno all' *Aymerillot*, che quel poco che ne dicono le storie letterarie francesi e Luigi Demaison, nell' Introduzione alla sua edizione dell' *Aymeri de Narbonne*. Questi afferma che il canto epico hughiano fu ispirato da una « novella », desunta da quella canzon di gesta, che lo Jubinal pubblicò nel 1843 nel *Musée des familles*, e il Fontanella ripete nel suo *Avant-propos* tale

[1] *Storia della letter. ital.*, ed. Croce, II, 161,

asserzione. Ma è ormai dimostrato, che Victor Hugo non conobbe affatto codesto giornale, e che le cose stanno diversamente. Nel 1846 Achille Jubinal, il ben noto professore di lingua italiana e spagnuola della Facoltà di Montpellier (che il F. chiama « un M. Jubinal »!), pubblicava col titolo *Quelques romans chez nos aïeux*, nel *Journal du dimanche* del 1.º novembre, un racconto non lungo, ricavato dall'*Aymeri de Narbonne* del troviero Bertrando di Bar-sur-Aube; ove si narra il ritorno di Carlomagno dalla Spagna dopo la rotta di Roncisvalle, l'apparizione allettatrice della città di Narbona agli occhi dell'imperatore, che dall'alto dei Pirenei spaziava con lo sguardo all'intorno, il suo proposito di conquistarla, le vane proposte da lui fatte ai piú rinomati fra i suoi baroni, l'offrirsi del giovine e oscuro Aymerillot all'ardua impresa. Come si vede, è la stessa materia che l'Hugo ha elaborata, in circa trecento versi, nel suo canto della *Légende des siècles;* e che l'*Aymerillot* debba la sua origine proprio alla lettura fatta dal poeta di quel fascicolo del *Journal du dimanche*, non può mettersi in dubbio.

Questa rivista, quando pubblicò il racconto di cui si tratta, aveva pochi mesi di vita. Era sorta il 1.º settembre dello stesso anno; ed è interessante osservare, che subito, nel primo numero, aveva accolto due lettere dell'Hugo, e che in quello del 4 ottobre, in un articolo intitolato *Une soirée chez Victor Hugo*, parlava del poeta con venerazione. Questi dovea ricevere gratuitamente il *Journal*, come collaboratore: infatti, il numero del 3 gennaio 1847 contiene una sua poesia (*A une jeune fille*) insieme con altre del Lamartine, del Gautier e di Antoni Deschamps. Letto il racconto del Jubinal, Victor Hugo — per dirla con uno degli studiosi dell'argomento [1] — prese la penna, e, col giornale aperto davanti, tradusse in versi la prosa dell'erudito, con la stessa fedeltà con cui avrebbe volto in francese un passo di qualche scrittore latino.

Il piccolo capolavoro restò inedito fino alla pubblica-

[1] Paul Rosières, *Recherches sur la poésie contemporaine*, Parigi, Laisney, 1896, p. 245.

zione della prima serie della *Légende* (1859). Chi non sa l'entusiasmo che suscitò questa parte, forse la piú bella, della silloge hughiana? Fra le cose in essa maggiormente ammirate fu appunto l'*Aymerillot;* creduto allora, e proclamato, parto originalissimo della fantasia del poeta. Ma alcuni decennî piú tardi, nel 1887, Luigi Demaison, mettendo in luce il testo dell'*Aymeri de Narbonne,* che il Paris, nell'*Histoire poétique de Charlemagne,* aveva giudicato una delle migliori canzoni di gesta, si propose la questione come mai essa, inedita ancora, avesse potuto ispirare l'autore della *Légende;* e rinviò, per risolverla, gli studiosi a quel primo articolo del Jubinal stesso, inserito nel 1843 nel *Musée des familles,* che non è, come già s'è detto, la vera fonte, mentre è il solo di cui il Fontanella abbia notizia. E notizia indiretta; o, almeno, il F. non si è curato di tener presenti i due articoli di questo erudito, nel fare i conti addosso all'Hugo raffrontato coll'antico troviero. « Il nous « paraissait — egli scrive — très interessant et piquant « aussi (?) de confronter les deux conceptions épiques, celle « du trouvère et celle de Victor Hugo, et de voir aux prises « autour du même sujet ce petit homme, presque inconnu, « de Bertrand de Bar-sur-Aube avec le grand et redoutable « poète moderne » (p. VIII).

Alle prese con lo stesso soggetto? — Ma il troviero aveva in mente la fioritura di leggende epiche contemporanea ed anteriore, e il poeta moderno solamente la trama d'uno scarno racconto. Come si possono da un simile raffronto cavar elementi per la valutazione dell'attitudine dell'Hugo all'epopea? Ed è giusto rimproverare il poeta d'essersi scostato dalle semplici bellezze del testo medievale, quando si sa che, invece di questo, gli stettero sott'occhio quattro paginette dettate da un erudito? Ben piú utile sarebbe stata, senza dubbio, una sottile e compiuta analisi dell'*Aymerillot,* sia in relazione col racconto del Jubinal inserito nel *Journal du dimanche,* sia anche (come dice il Fontanella nel titolo del suo lavoro) « in se stesso ». Ma per questo il Fontanella avrebbe dovuto consultare parecchi studi sul poemetto hughiano, sulle sue fonti, sui suoi anacronismi e le sue inverosimiglianze, ecc., che gli rimasero ignoti.

Buone osservazioni in proposito si hanno, prima di tutto, nel lavoro del Rigal sull'Hugo poeta epico;[1] inoltre, questo studioso ha pubblicato uno scritto speciale sul modo come l'autore della *Légende* compose l'*Aymerillot* e il *Mariage de Roland*,[2] i cui risultati furono pienamente accolti dal Vianey, nel prender alla sua volta ad esaminare il poemetto di cui ci occupiamo, in un articolo che s'intitola *Victor Hugo et ses sources: Aymerillot, Le mariage de Roland, Les pauvres gens.*[3] Se l'autore dell'opuscolo di cui rendiamo conto avesse letto questi lavori e ciò che dell'*Aymerillot* in relazione con le sue fonti ebbe a dire — in verità senza aggiunger gran che di nuovo a quello ch'era stato già detto — Paolo Berret, trattando di proposito del medio evo nella *Légende des siècles*,[4] avrebbe potuto arricchire il suo scritto d'osservazioni assennate ed evitare ripetizioni di cose già dette e ridette da altri.

A che servono, ad esempio, dopo quel ch'è stato scritto in proposito dagli studiosi ora mentovati, le pagine del F. (10-13 e 20-21) sull'intromissione fatta dall'Hugo nel racconto, attenendosi al Jubinal, d'un passo del canto basco d'Altabicar? Meglio sarebbe stato far notare, come codesto canto non sia che un'amena trovata del Glaray de Mont-

[1] *Victor Hugo, poète épique,* Parigi, Lecène e Oudin, 1900. Ad esso rinvia anche il Brunetière, *V. Hugo, leçons faites à l'Ecole Normale Supérieure,* Parigi, Hachette, 1902, II, 315.

[2] *Comment ont été composés Aymerillot et le Mariage de Roland,* nella *Rev. d'hist. littér. de la France* del 15 genn. 1900.

[3] Nonostante le correzioni e aggiunte successive — osserva il Vianey (*Rev. des langues romanes,* XLIV [1901], 402) — il testo definitivo dell'*Aymerillot* s'allontana ben poco da quello del Jubinal: finito di leggere lo studio in cui il Rigal raffronta da un capo all'altro l'imitazione e il modello, vien fatto di dire che l'Hugo non ha cavato altro dalla sua fantasia, se non alcuni particolari; « et on peut bien le dire, en effet, si l'on veut: seulement, la question se pose de savoir si ce ne sont pas ces détails qui donnent au poème toute sa valeur et tout son intérêt ». Ecco la questione che avrebbe dovuto proporsi anche il Fontanella. Risolverla con una fine analisi, sarebbe stato ben altrimenti utile che venir confrontando tra loro minutamente due cose diverse per tanti rispetti, come la canzon di gesta di Bertrando e il poemetto di Victor Hugo!

[4] *Le Moyen Age dans la « Légende des siècles »,* Parigi, Paulin, 1911, pp. 31-54.

glave.[1] Quanto poi alla vivace riprovazione che l'autore fa ripetutamente[2] dei versi dell'*Aymerillot*

> Narbonne est belle,
> et je l'aurai: je n'ai jamais vu, sur ma foi,
> ces belles filles-là sans leur rire au passage
> et me piquer un peu les doigts à leur corsage,

ne' quali l'eloquio gli pare indegno di Carlomagno, che non era un galante Enrico IV; è curioso che il F. non si sia accorto che qui il poeta, per mettere in rilievo nel vecchio imperatore il disprezzo dei pericoli e il gusto d'affrontarli, gli fa usare un linguaggio metaforico pieno di baldanza giovanile. Quelle « belles filles-là » non son sartine con giacchetti muniti d'aghi o di spilli! Sono Narbona stessa e le altre città attraenti e ben armate come quella.[3]

Veramente riprovevole ci sembra, piuttosto, un particolare inserito nell'*Aymerillot*, che manca nel racconto del Jubinal:[4]

> Tu rêves, dit le roi, comme un clerc en Sorbonne,
> faut-il tant songer pour accepter Narbonne?

Far parlare Carlomagno della Sorbona, sol per ottenere una *rime riche!* Ecco un anacronismo che non sapremmo giustificare.[5] Questa ed altre mende non vediamo notate dal Fontanella; mentre, viceversa, egli dà un giudizio del

[1] Cfr. Berret, *Op. cit.*, pp. 56 e 58, e gli scritti a cui questi rimanda ivi chi legge.

[2] Pagg. 46 e 51.

[3] Si noti che il Glachant, nella *Revue universitaire* del 15 maggio 1899, esprimendo un giudizio che è l'opposto di quello del F., ravvisava il pregio dell'*Aymerillot* proprio nella *verve* delle apostrofi, insinuanti o familiari, per mezzo delle quali il vecchio imperatore « s'efforce de décider ses preux dégénérés à conquérir Narbonne, la belle fille au corsage épineux ».

[4] Erra il Berret dove ne parla come di cosa che ci sia già nel testo che l'Hugo seguiva (*Op. cit.*, p. 28 *n*).

[5] La Sorbona fu fondata 580 anni dopo! Per siffatti errori cronologici dell'Hugo ne' suoi canti epici, v. Rigal, *V. H. poète épique*, cit., p. 65. Secondo A. Rochette (*L'alexandrin chez Hugo*, Parigi, 1899, p. 13), c'entrerebbe in questa anacronistica allusione l'antipatia del poeta verso i professori della Sorbona.

poemetto hughiano troppo severo, che non ci sembra accettabile. A nostro avviso, ha ragione il Rigal quando dice che l'*Aymerillot,* nonostante certe sue trivialità e bizzarrie, è un « autentico capolavoro », in cui le piú prosaiche espressioni dell'articolo del Jubinal a cui l'Hugo dà veste poetica, si tramutano, non si sa come, in versi sonori e pittoreschi.[1] Che vi sia abuso d'espedienti per ottener l'effetto, che l'arte vi confini con la *virtuosità,* è cosa che i critici, anche in Francia, han detto e ripetuto; ma ciò non autorizza a far opera di demolizione e a bistrattare, come fa il F., il poemetto hughiano. Bisognerebbe, intanto, dimostrare che ha torto il Vianey quando loda cosí caldamente la descrizione che ciascuno dei capitani, interrogati l'un dopo l'altro dall'imperatore, fa del proprio stato d'animo. « Comme « cette peinture des âmes — egli dice — est dramatique! « Elle est toute en action. Aucune analyse. Rien que des « discours, et combien vrais! combien significatifs! Tous « les mots qui traduiront toujours le regret du foyer depuis « longtemps quitté et le dégoût des armes trop longtemps « portées, nous les avons là. Familiers, crus, imagés, ce sont « de vrais mots de soldats ».[2] E poi, anche quello che il F. vien ragionando per dimostrare che la collera dell'imperatore non è logicamente preparata, e quindi giunge inattesa (pp. 74-5), non riesce a persuaderci; come, in genere, non riesce il nuovo critico dell'*Aymerillot* a farci apparir preferibile la canzon di gesta dell'umile troviero di Bar-sur-Aube, nella quale la concezione è spesso poetica, ma le pitture son scialbe e i personaggi poveri di vita, al poemetto del massimo fra i moderni scrittori della Francia, nel quale tutto è movimento e sentimento. Nel risultato finale di questo studio: che in Victor Hugo manchino, per la narrazione epica, « la force intérieure, la foi, la passion, la grandeur « d'âme » (p. 108), non sapremmo consentire. Svalutare un'opera di poesia qual'è la *Légende des siècles,* non ci sembra giusto. Il F. ne trae da ultimo la conseguenza che nel-

[1] *Op. cit.,* p. 26.
[2] Art. cit. della *Rev. des langues rom.,* an. 1901, p. 404.

l'Hugo poeta « c'est l'homme qui manque »; e questa è senza dubbio, per lo meno, un'esagerazione.

Infine, anche nei giudizî che il F. dà via via della versione pascoliana dell'*Aymerillot* ci accade di dissentire sovente da lui. Codesta traduzione a noi pare, tutto sommato, una povera cosa. Ad esempio, non solo poco fedeli al testo, ma insipidi e prosaici (specie all'ultimo) ci sembrano questi versi:

> Re Carlo piange, piange del martoro
> d'aver perduto i suoi Pari, i suoi prodi,
> i suoi migliori, il suo gentile nepote
> e la battaglia! Ed anche piú s'accora
> che ci faranno su tanti racconti,
> ci caveranno su tante canzoni.

E quel *compagnino* (« To', Amerighetto, il nostro compagnino »), che vuol tradurre il *petit compagnon* del testo, non riusciamo a trovarlo « graziosissimo ». Ben altri mezzi di rappresentazione poetica conosciamo in chi sapeva cosí felicemente riprendere l'immagine hughiana « et Ruth se demandait | immobile, ouvrant l'oeil à moitié sous ses voiles, | quel dieu, quel moissonneur de l'éternel été, | avait, en s'en allant, négligemment jeté | cette faucille d'or dans le champ des étoiles » [1] ne' versi della *Messe:* [2]

> diceano i grilli grazie mille in coro
> a chi, tagliato per lor agio il grano,
> gittò poi l'arma... la falciola d'oro
> brillavà in cielo e ricadea lontano.

Questa falciola d'oro, contemplata, come in *Booz,* dopo la mietitura, ma in un quadro d'altro genere, c'infonde nell'anima qualche cosa del brivido antelucano di Shakespeare!

Lide Bertoli.

[1] *Oeuvres poét. de V. Hugo,* Parigi, ed. Ollendorf, II, 16.
[2] *Nuovi poemetti,* ed. Zanichelli del 1914, p. 121.

COMUNICAZIONI

LA LETTERATURA INGLESE NEL SECOLO XIX
SECONDO UN SUO STORICO RECENTE.[1]

I.

Arturo Symons, a proposito del maggior libro di critica che abbia l'Inghilterra, la *Biographia Literaria* di Samuel Taylor Coleridge, parlando dei puri fini e del vero ufficio della critica, dice, fra tante altre belle e giuste cose, anche questo: « La critica è una valutazione di forze... Lodare è il godimento del critico; ma la lode è appena una parte del suo dovere. Spesso può sembrargli di essere costretto a condannare; tuttavia la condanna è una parte appena necessaria del suo ufficio. Ciò che noi gli chiediamo, è che egli riesca a scoprire per noi, piú di quello che noi non riusciamo a vedere da noi stessi... Egli deve avere la passione dell'amante, ed essere innamorato di tutte le forme della bellezza; e, come l'amante, non di tutte ugualmente, ma disposto ad una indulgenza generale per quelle che incontrano meno il suo gusto ».[2]

Ora, poiché Emilio Cecchi ha dato a questa sua opera di storia letteraria un carattere essenzialmente critico, vediamo come egli abbia assolto, di fronte alle esigenze di una critica obbiettivamente equa e serena, il compito non lieve. Vediamo cioè, in qual modo, scoprendone con imparziale occhio i difetti e le manchevolezze, e rilevandone con animo « innamorato di tutte le forme della bellezza » gl'intimi pregi, egli abbia valutato le forze attive e reali della nuova letteratura inglese del secolo XIX, quali esse ci si presentano, sopra tutto, nell'opera dei maggiori poeti di quell'età.

Questo primo volume tratta, in termini un po' lati, della letteratura inglese dal 1730 al 1832; o, forse, piú propriamente dovremmo dire: della poesia inglese dalle origini del romanticismo fino al pieno sviluppo di esso. Gli scrittori che dànno materia a

[1] Emilio Cecchi, *Storia della lett. inglese nel secolo XIX,* vol. I. Milano, Treves, 1915.

[2] *Biographia Literaria,* by S. T. Coleridge, London, J. M. Dent. *Introduction,* VII.

questo volume, sono essenzialmente poeti: le forme della prosa, che rientrano in questa parte del periodo letterario trattato dal Cecchi, nella loro espressione più alta, si limitano al romanzo, a qualche biografia, come quella classica di Nelson, scritta dal Southey, e ad alcuni notevolissimi scritti di critica, o di carattere puramente letterario, come la *Biographia* del Coleridge, le *Prefaces* ed altri scritti miscellanei del Wordsworth, e la *Defence* dello Shelley. La vasta ed importante materia è distribuita in sette libri, e raccolta in ciascuno di essi, rispettivamente, sotto i seguenti titoli generali: *Antenati* (da pag. 1 a 66), *Samuel Taylor Coleridge* (da pag. 67 a 152), *William Wordsworth* (da pag. 153 a 227), *Miss Austen* e *Walter Scott* (da pag. 228 a 264), *Lord Byron* (da pag. 265 a 290), *Percy Bysshe Shelley* (da pag. 291 a 347), *John Keats* (da pag. 348 a 392).

Chi conosce gli articoli di critica letteraria del Cecchi pubblicati in giornali e riviste, e poi ristampati e raccolti insieme negli *Studi Critici*, ha già un' idea di quello che è, nei suoi pregi e nei suoi difetti, la critica di lui. Gli stessi pregi notevoli e gli stessi difetti fondamentali essa offre in questa storia della letteratura inglese del secolo XIX; ma, purtroppo, il difetto che piú spiace in lui, cioè il carattere paradossale di certi suoi giudizî, e l' intemperanza di linguaggio con la quale sono espressi, è qui accentuato anche maggiormente; con questa aggravante: che se esso poteva passare, in qualche modo, in articoli di giornale, in un libro di storia letteraria è assolutamente intollerabile, e nuoce non poco alla serietà dell' opera. La critica del Cecchi di rado appare chiara e concreta nei suoi giudizî. Di difetti e di pregi essa ci parla sovente; noi sentiamo discorrere a lungo, a proposito di un dato scrittore, di bene e di male (di questo sempre piú che di quello) alternatamente, in modo confuso e qualche volta quasi contraddittorio: ma un giudizio genuino, definitivo dell' opera di lui spesso si cerca e si attende invano. E questo accade, talora, anche per gli scrittori pei quali egli dimostra piú simpatia (forse sarebbe piú esatto dire: meno antipatia), come il Coleridge e il Wordsworth.

Il Cecchi appartiene, un po', a quella scuola odiernissima, che, *parca laudatrix* di tutto e di tutti, e sempre con qualche riserva o restrizione, quando si tratta di biasimare e condannare smarrisce il senso della misura, pervasa da uno spirito iconoclasta, che, per l' acre voluttà del distruggere, finisce molto spesso per distruggere soltanto la sua critica stessa. Cosí, per esempio, in quei suoi *Studi critici* (dove, senza dubbio, è del buono ed anche non poco ingegno) egli sentenzia, senz' altro, che nella *Cena delle Beffe* « tutto manca, fuorché una uguale livida penombra »; e a proposito del *Mantellaccio* si assume, come critico, « l' umile dovere di galantuomo, di dif-

fidare il pubblico da autori e critici che cercano di metterlo di mezzo». Giudizî da giornale quotidiano, ciascuno dei quali *mole ruit sua*. E come si pretende di distruggere, con un tratto di penna, ogni valore all'opera drammatica di Sem Benelli, riaffermatasi recentemente, con nuovi e incontrastati successi, sulle nostre scene maggiori, cosí, nello stesso volume, viene negato ogni valore alla critica di Ettore Romagnoli. Il Cecchi, con una frase che vorrebbe parere quasi un elogio, dice che egli «ammira» il Romagnoli «quando non fa critica»: evidentemente, anche in essa «tutto manca», tutto (s' intende) fuorché quello che egli ci trova, cioè «arbitrii, assenza di metodo, semplicismo confusionario». Ma c' è da scommettere, che chi ha giudicato il Romagnoli, non debba averlo creduto degno di una cattedra di filologia greca unicamente per le sue belle traduzioni di Aristofane, o per quella gentil vena di poesia che piace nei suoi canti originali.

Troppo spesso, in questo volume, il giudizio del critico assume un simile aspetto iperbolico, cosí esagerato talora, che arriva fino al grottesco; e, ciò che è anche peggio, il linguaggio onde esso è espresso, scende cosí in basso, che pochi, crediamo, saranno disposti a considerarlo un linguaggio conveniente alla dignità della critica e della storia letteraria. Eccone qualche saggio (la difficoltà sta nello scegliere, fra i tanti che se ne offrono ad ogni apertura di libro). A pagina 12 e 13 il Cecchi scrive: «Il ridicolo che il Pope vestiva delle sue satire inamidate, si intenerisce su sé stesso, si spiegazza addosso quei cenci, e vien fuori una lirica di buffonaggine singhiozzante: un mascherotto col viso ingommato di farina e di lacrime». A pagina 32 la poesia del Cowper è chiamata «poesia terapeutica»; e piú innanzi, a pag. 234, a proposito dello stesso poeta si legge: «il realismo d' un Cowper è umido di sudaticcio morboso».

In questa medesima pagina sentiamo dire che «il Wordsworth si serve delle piccolezze con troppa pretesa dimostrativa, vuol cavarne grandezzate, ci mesce come dentro bicchierini dal suo gran bottiglione il trascendente, l'infinito». E a pag. 192 apprendiamo che «nei *Sonetti ecclesiastici*, che espongono e discutono la storia delle crisi religiose inglesi..... in una specie di tabelle scolastiche, o vuoi quadri cinematografici, dove i quartetti offrono la scena visiva e le terzine il commento sentimentale e musicale o viceversa, si ha l'aspetto dell'errore storicistico del Wordsworth». A pagina 222 è detto che il Southey «si adagiò in una grossa, ottusa virtú, con ottimistica incoscienza fra canonicale e infantile, nella sua libreria, legato al tavolo da un lavoro inutile e onesto tra il consenziente ronfare de'suoi gatti ronfanti». E, ancora di lui, leggiamo

poche righe dopo: «Sopra il prolisso schema esemplificativo posava una forma borghesemente immaginosa come sulla groppa paziente d'una alfana da portare arcivescovi mettono una gualdrappa ricamata e pennacchi alla testiera». Due pagine piú avanti si legge, dello stesso Southey, ch'egli «ebbe letture immense; si rimbecillí, anzi, a forza di letture». Alla fine del capitolo IX del libro III, destinato, collettivamente, al Southey, al Crabbe, al Rogers, al Campbell e qualche altro dei minori, il Cecchi prende congedo dall'opera loro, di cui poco o nulla ci ha detto, con queste precise nobilissime parole: «Certo, nell'allontanarci da questi orticelli messi a prezzemoli e insalate, con la rara belluria di qualche coccio di piante meno triviali, non abbiamo subito in vista un favoloso itinerario.... Non possiamo esimerci da visitare prima i castelli di foglio di Walter Scott, le lagune e le moschee da opera-ballo del Byron». A pagina 371, riferendo tradotta, da una lettera del Keats alla Brawne, la semplice ed innocente frase «voi mi avete assorbito», il Cecchi trova opportuno soggiungere: «e si sarebbe per tradurre: *succhiato*». A pagina 335 ricorrono espressioni come queste: «gli zuccheri di Guido Reni», «l'Apollo di Belvedere e simile barbieria». A pagina 283 si legge: «In questo spirito, non solo i libri del Byron, ma si possono scorrere quelli degli imitatori piú caramellosi. Per esempio: *Gli Amori degli Angeli* di Thomas Moore, o *Lalla Rookh* con scene da postribolo di lusso, a lume di candelieri in vetro di Venezia, specchi, pagliette, lustrini; e le cimici nelle telette d'oro». Dopo aver detto che lo «Shelley maggiore non contenta piú» perché «sembra embrionale e rettilineo», e dopo aver notato, che nel *Prometheus Unbound* la Terra e la Luna, con i loro canti amebei, «giuocano un lirico *Tennis* attraverso gli spazî», il Cecchi afferma che l'*Alastor* è «una sequela di ridicolo e di meraviglioso»; che in *Laon and Cythna* «si ha un corpo a corpo crudele di rettorica e d'arte, un interrompere di gridi acuti dentro la floscia copiosità soffocante: rondini che palpitano, prese in nuvole bambagiose e sfilacciate»: e dopo altri non pochi apprezzamenti di simil genere, su altre parti dell'opera poetica dello Shelley, una delle conclusioni alle quali egli giunge è questa: «Il nome rimane piú grande dell'opera». Nel libro sul Keats,[1] che in complesso è piú vuoto e piú scadente di quello dedicato allo Shelley, a proposito dell'*Endimione* il Cecchi ci dà questo interes-

[1] Per una conoscenza esatta dell'opera del Keats, rimandiamo, molto volentieri, il lettore all'originale studio del Texte, *Keats et le Neo-Hellenisme,* in *Études de Littérature européenne,* Paris, 1877; e al magistrale volume di Lucien Wolff, *John Keats*, Paris, Hachette.

sante particolare: « Keats si teneva, lavorandoci, a una media di circa cinquanta versi al giorno: procedimento degno soltanto di qualche fabbricante all' ingrosso di poesia: un Hugo, un D' Annunzio ».

Le minori figure di poeti e di scrittori non sono trattate in modo molto diverso, salvo una minor violenza aggressiva, specialmente in confronto dello Scott e del Byron, dei quali avremo occasione di occuparci piú innanzi. Dal Gay, la cui « allegria accusa una punta di muffito », al Collins, « il cui abbandono sentimentale e stilistico di quella grazia malinconica, che doveva essere tanto prolifica, ... fa pensare, nelle effusioni perlate e bagnate di lacrime, a un soprano che abbia un monte di figliuoli, e nondimeno si intenerisca e pianga in una parte verginale di Zaira »; al Thomson, che « come letterato è materialotto »; al Crabbe, il quale « aveva una psicologia da sgobboncello », ed era « poeta forse per noia », e « fa l' effetto d' uno seduto in una corriera ad aspettare che si muova, senza accorgersi che i destrieri, strappate le tirelle, a quest' ora son già molte miglia lontano », e che come lirico « diffidava del lirismo, e si attaccava controstomaco alla realtà infima per non avere delusioni »; a Miss Austen, che « porta un caratteristico amore a tutti gli imbecilli »; al Beddoes, che « non può convenientemente avvicinarsi che.... a uno Shelley nel quale il grottesco della *Mascherata dell' Anarchia* si tinga di lebbroso colore derivato dallo Shakespeare »; al Procter, che « si gargarizza di parole romantiche »: di tutti, piú o meno, parla il Cecchi con questo linguaggio, per tutti ha qualche amara punta d' ironia, di sarcasmo, o di ridicolo che cade nel volgare.

Davanti ad un simile modo di trattare tutto e tutti, chi legge sente piú di una volta la tentazione di mettere da una parte il libro, rinunziando a cercarvi quel che c' è di buono, vinto da un sentimento di disgusto e di onesta ribellione; se pure non gli venga fatto di sorridere, ripensando (e non fuor di proposito) alle spiritose parole onde il Rensi protestava, recentemente, contro la scuola crociana (che « pronuncia, su tutto e su tutti, brevi, sicure, definitive sentenze ») dicendo: « Già, redigere la pagella scolastica dei filosofi è ciò che occupa quasi la parte maggiore dell' opera del Maestro: nove ad Hegel (non dieci, nemmeno a lui!), cinque a Spencer e a Stuart-Mill, zero ad Ardigò ».[1]

Ma andiamo innanzi, fin dove potremo, serenamente e obbiettivamente. Nonostante i molti e gravi difetti nei particolari (e piú specialmente, come vedremo nella seconda parte di questo articolo,

[1] *Il « Bluff » crociano,* in *Coenobium,* gennaio 1915.

nella interpretazione dei testi intorno ai quali si discute), questo primo volume ha pregi non volgari di indole generale.

Esso è, prima di tutto, una nuova prova della varia cultura, classica e moderna, del Cecchi; ed è anche, senza dubbio, una conferma di alcune notevoli qualità critiche del suo ingegno. Quando gli riesce di essere giudice sereno ed equanime, e narratore obbiettivo, senza preconcetti e antipatie quasi personali; quando la parte migliore e piú consistente del suo ingegno ha in lui il sopravvento, egli rivela, nei suoi giudizî, prontezza e acutezza di visione, e scrive pagine che si leggono con vero piacere.

Ma non di rado queste sue belle qualità si smarriscono pei meandri di un linguaggio oscuro e ingombrante, al quale il Cecchi è portato dalla evidente preoccupazione di voler dire troppo, o in modo troppo originale e peregrino, e dall' eccessivo compiacimento di ricorrere a comparazioni di ogni genere, e ad analogie, richiami, e consonanze con la pittura Questi ultimi raggiungono, nella loro frequenza, un numero quasi inverosimile; e finiscono per diventare una vera oppressione, come tutto ciò che degenera nella maniera. Senza notare, poi, che essi sono destinati, necessariamente, ad essere un inutile ingombro, tutte le volte che il lettore, per avventura, non abbia presenti, nelle loro qualità caratteristiche, le opere di quello fra i cento pittori ricordati (d' ogni scuola e paese), che ha da servire come termine di confronto. Quando scrive schietto, senza i paludamenti di una critica che vuole apparire molto profonda, e senza gli accomodati atteggiamenti di un umorismo di cattiva lega; quando non si perde nel frasario lambiccato di quelle sue molteplici similitudini che ricascano, quasi sempre, nella frase assai pedestre, il tale «fa l'effetto di», il tal' altro «fa pensare a», il Cecchi, come dicevo, ha pagine interessanti e gustose. La mite figura del Cowper, convalescente ad Olney, non poteva essere rappresentata, nei suoi particolari interni ed esterni, con maggior grazia, con maggiore efficacia e con piú schietta verità di rappresentazione. Nell' ultimo capitolo, sul Coleridge, sono alcune pagine che raggiungono, in qualche punto, una singolare efficacia di poetica immaginazione: ma anche qui il Cecchi finisce per indulgere al suo modo preferito; e verso la fine il capitolo si chiude (con una delle solite grottesche similitudini) cosí: «E la sua poesia di «arcobaleno», i suoi libri teoretici dalle mille sfaccettature, al confronto delle opere avvampanti e troppo rozzamente limitate dei piú famosi romantici di Francia e d' Inghilterra, *fanno l' effetto* di malinconiche fiamme di olio vergine portate sotto un enfatico lume sfriggente di lampade ad arco».

È strano che il Cecchi si compiaccia, in modo cosí straordi-

nario, proprio di quelle « frange impressioniste » che egli rimproverò, senza ragione, al Romagnoli. Come la sua critica si riduca, spesso, anche nella sostanza, ad un vano impressionismo letterario, vedremo fra breve; notiamo, intanto, che non piccola parte della pesantezza che offre, in molte sue pagine, la lettura di questo primo volume, è originata, appunto, da tutto quell'ostentato apparato di « frange » preso a prestito dal gergo della pittura. Per amor delle quali il lettore è costretto, ogni tanto, a legger di tutto fuor che di letteratura inglese: a volte, a furia di sentir parlare, per pagine intere, di quadri e di quadretti, di pitture d'esterno e pitturine d'interno, di luci e di ombre, di ori e di smalti, di colori e di lacche, di zone e di fasce, di arabeschi e di svolazzi, di contorni e di sfondi, di riquadri e di formelle, e di tante altre belle cose di questo genere, chi legge non sa piú s'egli abbia sott'occhio un libro di storia letteraria ovvero un trattato di pittura.

Il Cecchi dimostra, spesso, buona conoscenza della materia e della letteratura fondamentale intorno ad essa: ma non sempre riesce a dominarla; talora essa gli si allarga fra mano, e gli sfugge; e l'opera sua, allora, riesce manchevole e frammentaria. E ciò appare, piú specialmente, in tutto il primo libro, e in alcuni punti del terzo, in modo particolare in quel magro capitoletto nonò, dedicato, con troppo frettoloso disdegno, all'opera del Southey, del Crabbe, del Campbell e del Wolfe, dove in realtà troviamo poco di piú e di meglio (per usare le stesse parole del Cecchi) « di un catalogo ». Ma anche quando la materia è piú sua, e non gli sfugge, spesso egli non ha saputo cavarne quanto avrebbe potuto, col suo ingegno, se avesse lavorato con minore fretta, ragionato con maggiore obbiettività, e sentito un po' piú di simpatia per gli scrittori e i poeti dei quali egli si è proposto, per sua elezione, di parlare. Raramente, credo, accade che uno, scrivendo, affetti, come lui, una cosí cordiale avversione e antipatia per il suo argomento. Non si spiegherebbero altrimenti, del resto, intorno ai malcapitati poeti dei quali si discorre in questo volume, giudizî e apprezzamenti che non stanno né in cielo né in terra, espressi, come abbiam visto, e come meglio vedremo in seguito, in un linguaggio amaro e pungente, che, certamente, va piú per le terre che in cielo. Comunque, nelle parti buone di questo libro il Cecchi dimostra di avere migliori attitudini e disposizioni di *essayist* che di storico: di quello egli ha alcune qualità notevoli; di questo non possiede le qualità fondamentali, cioè serena obbiettività, prima di tutto, e visione e comprensione sintetica. Ciò che manca, quasi interamente, alla narrazione storica del Cecchi (e di cui si sente il desiderio in ogni sua parte) è una sapiente e ordinata collocazione di essa nel

tempo e nella vita. Degli autori dei quali vi si parla (ove non si tratti delle loro debolezze e dei loro difetti, messi sempre in evidenza con larghezza e con un certo compiacimento) poco o nulla sappiamo. Le date sono rare, e quasi sempre staccate e isolate dentro una muta parentesi: e staccati dalle loro opere, e isolati dalla vita, sembrano gli scrittori ai quali esse ci rimandano senza dirci nulla di loro. Uomini e fatti letterarî, di un'età cosí importante, non sono mai messi in chiara e stretta relazione; cosicché, spesso, riesce difficile al lettore stabilire necessarî confronti di tempo e risolvere questioni di priorità, dedurre conclusioni e rintracciare, in qualche modo, una sintesi storica. Insomma, piú che costruire un'opera organica di storia letteraria, il Cecchi ha messo insieme un volume di impressioni intorno alla letteratura inglese del secolo XIX, nelle quali la critica talora ha pregi notevoli di acuta osservazione e di penetrazione filosofica; ma non di rado degenera in un facile impressionismo letterario ed estetico, che con la critica ha poco che fare, e meno ancora con la storia letteraria.

Uno degli esempi piú tipici di questo impressionismo a cui il Cecchi si abbandona cosí spesso e cosí volentieri, lo troviamo subito nel I libro, in quel breve cenno che egli dà (troppo breve, e inadeguato all'importanza dell'opera) del maggior poema del Cowper, *The Task*. Per dimostrare che qui la poesia diventa, in certi casi, «una pitturina d'interno», la quale ci riporta, col pensiero, ai quadri di «conversazione» olandesi, egli riferisce, da lui tradotto, il principio del libro quarto.

Ma in qual maniera ce lo presenta? Al pensiero non si lascia l'ordine naturale datogli dal poeta; nella traduzione questo è sovvertito nel modo piú arbitrario: per dare maggior carattere e maggior colore alla «pitturina», si fa una specie di mosaico, mettendo prima quel che nel testo viene dopo, e viceversa. Cosicché, per esempio, dal verso 53 si salta indietro al 25, per saltare, poi, improvvisamente, dal verso 30 all'88. È ben vero, che alcuni puntini ci avvertono di questi salti: ma il lettore non può supporre, davvero, che essi siano cosí lunghi e, per cosí dire, in tutte le direzioni; non è men vero, ad ogni modo, che con questo sistema chi legge ha, non l'impressione genuina che proviene direttamente, spontanea, dal pensiero del poeta, ma quella artificiale voluta e combinata dal Cecchi, che a lui si è sostituito indebitamente. Assai meglio, secondo noi, egli avrebbe fatto, a darci tradotti, nella loro integrità, quella quarantina di versi che formano il «famoso» principio del IV canto del poema cowperiano, mostrandoci in che cosa consista realmente l'arte e la poesia del Cowper. Dell'una e dell'altra, in verità, egli ci dice ben poco, perché come poeta lirico il Cowper

ha fatto qualche cosa di meglio che della poesia « terapeutica »; e come artista sa far di piú che mettere insieme qualche « pitturina d'interno », all'olandese, o descrivere un suono di campane « in una desolazione invernale ». Egli è il poeta delle cose semplici ed umili e degli affetti tenui: ma nella espressione di questi è maestro, non facilmente superato, di pura bellezza e di poesia vera.

Fra i poeti della generazione che il Cecchi chiama gli « antenati », cioè fra i poeti del settecento la cui arte ha piú stretta affinità con quella della nuova poesia del secolo XIX (e piú specialmente e piú direttamente influí sul Wordsworth), il Cowper occupa un posto piú notevole di quello che, in conclusione, non risulti dalle poche pagine a lui dedicate nel primo libro di questo volume. Un artista difficilmente può rimaner fuori della corrente che domina l'arte del suo tempo; ma il Cowper non smarrisce la sua vera strada, sulla quale lo guida, soprattutto, un suo naturale istinto: e nello stesso primo volume di versi, pubblicato nel 1782, accanto a quelle otto satire che piú specialmente lo avvicinano alla poesia del secolo XVIII, egli ha alcune liriche brevi del piú puro *ring* wordsworthiano. Leggendo quella graziosa *Comparison* (indirizzata a Miss Shuttleworth) che comincia:

« Sweet stream that winds through yonder glade »,

tornano improvvise al nostro pensiero le strofe della piccola Lucy,

« A violet by a mossy stone »,

racchiudenti, nella loro mirabile semplicità, una *comparison* anche piú squisitamente perfetta, la quale sembrerebbe sorella maggiore dell'altra. In fondo il Wordsworth teorico delle *Lyrical Ballads*, come osserva giustamente il Boucher,[1] non fa che esagerare la riforma iniziata, senza alcuna idea o pretensione di teoria, dal Cowper. Il quale in alcune delle sue poesie migliori trovava, quasi inconsciamente, un nuovo stile poetico risultante da una giusta e armonizzata fusione della natura e del vero con l'arte. Il Wordsworth pretese di farne, senz'altro, una teoria pratica; e nelle esemplificazioni meno felici onde se ne fece banditore nelle *Lyrical Ballads*, spesso esagerò l'importanza della natura e del vero, riducendo l'arte quasi ai minimi termini, e portando la poesia troppo vicina alla prosa. Né si accorse che, in tal modo, per combattere la cosí detta *poetic diction*, egli ne creava un'altra, non meno artificiale e mec-

[1] Leon Boucher, *William Cowper*, Paris, Sandoz et Fishbacher, 1874, pag. 423.

canica, che aveva il difetto opposto, cioè quello di essere *a prosaic diction*. Il Cowper, con la sua indole semplice e mite, non poteva davvero atteggiarsi a riformatore: tuttavia sentiva una naturale e istintiva avversione al convenzionalismo del suo tempo, e lo metteva argutamente in ridicolo, invocando la Natura come sua ispiratrice:

« Be thou the great inspirer of my strains ».

E, ciò che piú importa a chi voglia dare di lui un piú equo giudizio, egli, protestando fra i primi, se non per il primo, contro il Pope, che aveva reso la poesia « a mere mechanic art »,[1] scriveva liriche come *The Shrubbery, To Mary, My mother's Picture, On the loss of the Royal George, The Castaway,* che, lungi dal rappresentare un'arte « umida » e « terrosa »,[2] rimarranno sempre notevoli per una purezza e semplicità di forma ed una verace espressione di sentimento, che non si trovano facilmente nella poesia del secolo XVIII. Il Cecchi osserva, quanto al maggior poema dal Cowper, che esso manca di architettura e di originalità: l'osservazione è giusta, ma fino ad un certo punto. *The Task,* in gran parte, è un poema autobiografico; il poeta vi parla molto di sé e della sua vita ad Olney, interrompendo il racconto con descrizioni di luoghi e di paesaggio e con disquisizioni di argomento religioso, politico e sociale: è quindi naturale, che manchi una vera e propria forma architettonica in un libro (non si dimentichi il semplice titolo col quale nacque) in cui sono trattati, senza un intenzionale concetto ordinatore, molteplici soggetti, nessuno dei quali è predominante. E in questa libertà di concezione è, appunto, insito, a nostro modo di vedere, un certo pregio di originalità, che fa del poema del Cowper una cosa a sé, e non ne rende possibile un confronto coi poemi del Milton e del Thomson, a parte (questo s'intende) ogni altra considerazione. Ciò, in fondo, veniva a riconoscere il Lamb, allorché compiacendosi col Coleridge, perché amava (« loved ») il Cowper, gli scriveva: « Io potrei perdonare ad un uomo di non gustare Milton, ma non chiamerei mio amico quello che si offendesse delle divine chiacchiere di Cowper ».[3] Per quel che riguarda l'arte e la struttura del verso del Cowper, affermare soltanto, come fa il Cecchi, che egli « nell'uso prosodico

[1] *Table Talk,* v. 653.

[2] Pag. 36.

[3] « I could forgive a man for not enjoying Milton, but I woud not call that man my friend, who should be offended with the divine chit-chat of Cowper » (*Letter to Coleridge*).

contribuisce in qualche modo ad articolare lo schema del decasillabo »,[1] è un cavarsela, al solito, senza dir nulla di preciso. La verità, molto semplice del resto, è che il Cowper (il quale, come scrive il Seccombe,[2] « nella intarsiatura prosodica è quasi senza rivali ») per purezza ed armonia del verso spesso si lasciò indietro il Thomson, dando al *blank verse* un colore ed un ritmo tutto suo proprio, lontano da ogni *jingle* piú o meno artificioso. La comparsa del poema cowperiano, nel 1785, segnava veramente un' era nuova nella storia della poesia inglese. Il Cecchi sente « scorrere » nella poesia del Cowper « gridi *veementi* » che « ricadono presto », sicché (egli dice) « il tono generale resta sfuggente, sordo quasi » (pag. 36). Non so come si possa dir questo. La natura poetica del Cowper era incapace di un qualunque straordinario *excitement*, non che di effondersi in « gridi *veementi* »; e la sua poesia, in questo, non offre, davvero, delusioni di alti e bassi: per nessuno degli affetti diversi che la informano, *vocem tollit*. Tutti sono espressi, sempre, con una stessa calma intonazione, che caratterizza la sua poesia, cosí lontana dagli scatti e dagli accenti tumultuosi che furono proprî del romanticismo. Il Cowper, come fu osservato giustamente, è uno dei poeti piú inglesi che abbia avuto l' Inghilterra; e come tale amò, con profonda sincerità, la sua patria, ma senza concitate esagerazioni, cosí come serenamente ne riconobbe i torti o le manchevolezze.

« England, with all thy faults, I love thee still,
My country! and while yet a nook is left
Where English minds and manners may be found,
Shall be constrained to love thee ».[3]

Questi bei versi ci dànno la esatta *key-note* della esaltazione lirica di cui è capace l' anima poetica del Cowper. Tale è, se egli canti l'affetto per Mary Unwin, se lo commuova il ricordo della madre perduta, ovvero lo ispiri l' ammirazione per la natura; tale se nel suo ultimo bellissimo canto originale egli esprima (in una visione drammatica) per l' ultima volta la tormentosa angoscia della vita, che gli faceva paragonare il suo triste destino con quello del naufrago:

[1] Pag. 35.

[2] « In prosodical marquetry he has scarce a rival » (*The* « *Bookman* » *History of English Literature*).

[3] Inghilterra, con tutti i tuoi difetti, io ti amo ancora, o patria mia! e finché resti ancora un angolo dove si possano trovare il pensiero e i costumi inglesi, io sarò costretto ad amarti (*The Task*. II, 206-9).

«No voice divine the storm allayed,
No light propitious shone,
When, snatched from all effectual aid,
We perished, each alone:
But I beneath a rougher sea,
And whelmed in deeper gulf than he».[1]

Agostino Birrell, una delle menti piú argute e geniali della critica inglese contemporanea, parlando dell' infelice poeta di Olney dice: «Per formare qualche cosa che assomigli ad un giusto apprezzamento del Cowper, è accortezza il dimenticare, fin dove è possibile, la sua infermità di mente, e aver sempre presente, quale uomo, in realtà, era per natura. Egli appartenne, essenzialmente, alla genía dei burloni».[2] Questa «accortezza» non ebbe certamente, il Cecchi. Il quale, con l' idea fissa che la «sofferente psicologia» da cui il Cowper era tormentato, doveva portarlo di necessità a fare della «poesia *terapeutica*»; e che l' arte di lui, «legata ai bisogni elementari, carnali della sua povera esistenza»,[3] doveva, non meno necessariamente, divenire «umida, terrosa», dimenticava che proprio in seguito ad uno dei suoi piú tristi e dolorosi *melancholy fits,* il poeta scriveva *The diverting History of John Gilpin,* in cui è tutto lo spirito del suo vero carattere, tutta la sua vera, gioconda natura di «*wag*».

Cosí il ricordo della sua infermità psichica perseguitava (nel giudizio preconcetto dei critici) la figura poetica del povero Cowper, non meno inesorabilmente di quel che abbia perseguitato (in tutti i ritratti di lui) la sua figura d' uomo, quel malaugurato berretto, proprio da ricoverato d' ospedale, con cui lo ritrassero, per primi, l' Abbot e il Romney.

In complesso il I libro di questo volume, insieme con quelli destinati allo Scott e al Byron (che sono i due peggiori), è uno dei meno felici. Il suo difetto fondamentale sta nel fatto, che le «pa-

[1] Nessuna voce divina calmò la tempesta, nessuna luce propizia brillò, allorché, strappati ad ogni efficace aiuto, ciascuno di noi moriva, solo: ma io sotto un mare piú tempestoso, e travolto in un gorgo piú profondo del suo (*The Castaway*).

[2] «To form anything like a fair estimate of Cowper, it is wise to ignore, as much as possible, his mental disease, and always bear in mind the manner of man he naturally was. He belonged essentially to the order of wags». (*Res judicatae*).

[3] Pag. 36.

gine sommarie » (come le chiama il Cecchi stesso) onde esso consta, non riescono a dare una giusta e conveniente trattazione alla importante materia, che meritava di essere svolta in un libro un po' piú consistente. Manca, in queste poche e poco succose pagine, una sintesi chiara e ben definita, dalla quale risulti, che cosa fosse, nella sua reale sostanza, l'arte dei principali scrittori del secolo XVIII, la cui opera rappresenta *the clarion - call*, che preparava l'avvento della poesia del Wordsworth e del Coleridge. La letteratura di una età non esprime mai tutto intero il suo spirito, ma soltanto quella parte che in essa è predominante:[1] il secolo XVIII aveva già in sé, latenti, gli elementi e le tendenze di un rinnovamento letterario, i quali, in parte per una naturale reazione nel gusto poetico, in parte per ragioni ad essa estranee, come le nuove correnti che entrarono nella vita e nella coscienza del popolo inglese, sul declinare del settecento, determinarono un graduale cambiamento nel soggetto e nello stile della poesia.

Questi elementi e queste tendenze non sono messi dal Cecchi in piena luce, in tutta la loro necessaria evidenza. Intorno all'opera degli scrittori di cui egli ci parla, troviamo osservazioni estetiche piú o meno interessanti, e qualche volta anche nuove, se non sempre opportune: ma rimane insoddisfatto, molto spesso, come nel caso del Cowper, il desiderio di un giudizio giusto e preciso, che ne stabilisca, senza ambagi e senza preconcetti, il vero valore, e ne determini l'importanza e la vera posizione rispetto al movimento romantico, che, con varie tendenze, si andava sempre piú accentuando, dall'ultimo decennio della vita del Pope al sorgere dei canti del Burns.

Che dire, poi, delle lacune che ricorrono in mezzo a questi « antenati », fra i quali, per esempio, non trovano un breve cenno speciale i canti di *Ossian* e le *Reliques* del Percy,[2] che fin dal 1762 e 1765, rispettivamente, diffondevano alcuni degli elementi piú caratteristici e duraturi della poesia del secolo XIX? A proposito del nuovo atteggiamento della poesia verso la natura, è del tutto dimenticato, ingiustamente, il Dyer (1700? - 1758), che fra i *Landscape Poets,* contemporanei del Thomson, ha un'importanza assai notevole. Il suo *Grongar Hill,* pubblicato nel 1726, cioè nel-

[1] H. A. Beers, *A History of English Romanticism in the eighteenth century,* New York, 1910, pag. 61.

[2] A pag. 42, a proposito del Blake, il C. accenna al « rococò verbale dell'Ossian »; ma perde l'occasione di ricordare che l'influsso notevole dei canti di *Ossian,* e delle *Reliques,* ha tracce evidenti anche in alcune ballate dello stesso Blake.

l'anno stesso del *Winter* del Thomson, ma scritto un anno prima, e indipendentemente da ogni influsso di quello, non è soltanto una delle piú belle liriche descrittive del genere, ma uno degli antenati piú vicini, un vero « *next of kin* », della poesia wordsworthiana.

In questo canto, pervaso da una viva onda di freschezza nuova, che il Saintsbury giudica « una piccola meraviglia cosí nel soggetto come nella forma »,[1] insieme con la schietta semplicità dell' espressione, che qualche volta, ribelle alla grammatica, arriva fino a qualche innocente solecismo, insieme con una vivace impressione della realtà n i suoi particolari piú minuti, troviamo, accentuata assai piú che nel Thomson, una delle qualità che piú diverranno caratteristiche nelle poesie del Wordsworth. Vi troviamo, cioè, l'amore della Natura per la Natura, considerata non piú come un semplice sfondo, o come una bella cornice, del gran quadro della vita umana: ma amata in quanto è *all - sufficient*, e in quanto essa esercita un influsso morale sull' uomo. Dal che anche il poeta del *Grongar Hill* è portato a quel moralizzare (come fa il poeta delle *Lyrical Ballads* e dell'*Excursion*) sull' umanità, derivante dall' effetto degli oggetti naturali sul suo pensiero. Dinanzi alla solennità del passo detto *The Trossachs*, « in mezzo alle antiche gioie della Natura: rocce, fiumi e laghi tranquilli, piú nitidi di un cristallo intatto, non appannato dal respiro », il Wordsworth sente che la vita non è altro che la breve storia « di un' erba spuntata al mattino e appassita la sera ». E un pettirosso, « il pensoso cantore dal petto rubicondo », posato sul ramoscello d'oro di una tremula (onde l'ottobre gareggia col maggio), gli « fa piú dolce quella *morale,* con una canzone, che il cielo gli ha insegnata, cullando al riposo l'anno con tutti i suoi affanni ».[2] Non diversamente il Dyer sente l'influsso morale della Natura. Giunto sulla cima del colle di Grongar, soggiogato dallo spettacolo meraviglioso che gli si allarga sotto, egli prorompe in questa esclamazione cosí umana nella sua semplicità:

« Now, I gain the mountain 's brow,
What a landskip is below!
No clouds, no vapours intervene,
But the gay, the open scene
Does the face of Nature show,
In all the hues of heaven 's bow! »[3]

[1] *Cambr. Hist. of Engl. Lit.*, vol. X, pag. 145.

[2] *The Trossachs.* Questo passo della Scozia, selvaggiamente pittoresco, fu reso popolare in Inghilterra dallo Scott, nel suo poema *The Lady of the Lake.*

[3] Ecco, io guadagno il ciglio del colle: quale paesaggio v'è sotto! Non

Ma poi, davanti alla vista delle rovine di alcune torri antiche, e scorgendo i fiumi che corrono, precipiti, verso il mare, con una improvvisa ombra di tristezza riflette e moralizza cosí :

« Yet time has seen, that lifts the low,
And level lays the lofty brow, —
Has seen this broken pile compleat,
Big with the vanity of state;
But transient is the smile of fate!
A little rule, a little sway,
A sunbeam in a winter 's day,
Is all the proud and mighty have
Between the cradle and the grave.
And see the rivers how they run
Thro' woods and meads, in shade and sun;
Sometimes swift, sometimes slow,
Wave succeeding wave, they go
A various journey to the deep,
Like human life to endless sleep! »[1]

Il Wordsworth, che aveva scoperto, non senza una certa compiacenza, nella *Nocturnal Reverie* di Lady Winchilsea una sottil vena di poesia ispirata dalla natura esterna, non poteva non ammirare quel « living landscape fair and bright » del poeta del *Grongar Hill*, in cui vibra, assai piú caldo, l'accento della sana e schietta poesia della natura, cosí cara al suo cuore. E infatti, chiudeva il noto sonetto a lui dedicato, con questi bei versi :

« Yet pure and powerful minds, hearts meek and still,
A greatful few, shall love thy modest Lay,
Long as the shepherd 's bleating flock shall stray
O 'er naked Snowdon 's wide aërial waste;
Long as the thrush shall pipe on Grongar Hill! »[2]

nubi, non vapori si frappongono alla vista: la gioconda e libera scena mostra la faccia della Natura in tutte le tinte che ha l' arco del cielo (*Grongar Hill*, 41-46).

[1] Tuttavia il tempo, che innalza gli umili e abbatte le fronti dei superbi, ha visto questo mucchio di rovine nella sua perfezione, gonfio della vanità del fasto; ma il sorriso del destino è cosa passeggera! Un breve dominio, un breve impero, un raggio di sole in un giorno d' inverno, è tutto ciò che i superbi e i potenti posseggono fra la culla e la tomba!

E vedi, come i fiumi corrono attraverso boschi e prati nell' ombra e al sole; ora veloci, ora lenti, un' onda dietro l' altra, essi vanno, con vario viaggio, al mare, come la vita umana va verso un sonno senza fine! (*Ivi*, 84-98).

[2] Tuttavia le menti pure e forti, i cuori miti e tranquilli, nel numero

Il Dyer è un poeta che ha « un cuore che ascolta e un occhio che ama; il suo paesaggio è pieno di vivaci cambiamenti di scena, di episodi gentili, della musica del vento, di quella degli uccelli e delle acque correnti »:[1] questo sentí il Wordsworth, e non c'è da meravigliarsi, quindi, che egli rivendicasse alla « modesta canzone » del poeta una lode che, specialmente dal suo punto di vista poetico ed artistico, non pare eccessiva. Fa meraviglia, invece, che tutto ciò non abbia compreso abbastanza il Gosse, del settecento inglese interprete e critico cosí acuto e geniale. Dissentendo dalla concorde opinione di quanti ammirarono e ammirano il *Grongar Hill*, dal Gray all' Hepple e al Saintsbury, egli volle esser giudice piú rigido e severo (per causa di quella « certain grammatical laxity »[2] dello stesso classico Johnson, il quale, pur trovando che il canto del Dyer non è scritto « molto accuratamente », confessava che « una volta letto, bisognava tornare a rileggerlo ».[3] Maggior meraviglia, ad ogni modo, fa il non trovar ricordato, nel volume del Cecchi, neppure il nome del pittore poeta accanto a quello di Lady Winchilsea.

Le pagine dedicate al Coleridge sono, indubbiamente, le migliori di tutto il volume. La sua opera di poeta e di critico, quest' ultima in special modo, vi è esaminata con sufficiente larghezza, e discussa (ciò che piú piace) con una certa temperanza di giudizî e di linguaggio, alla quale, come abbiam visto, non siamo troppo spesso abituati nella critica del Cecchi. Questo non toglie, tuttavia, che a proposito dell' attività critica del Coleridge egli si esprima in un linguaggio come questo: « gran parte di essa si spiegò in conversazioni, ch' erano poi soliloqui errabondi, nei quali, calzati gli stivali magici, egli scorrazzava gli altipiani dello scibile, cogliendo intuizioni originali, varcando le paludi della propria insufficienza sui trampoli di improvvisate teorie grottesche ».[4] Che bisogno ci sia di parlare in questo modo (non meno grottesco, certamente, delle « improvvisate teorie » del Coleridge), in verità non comprendiamo; né meglio riusciamo a comprendere, perché il

di poche persone grate, ameranno la tua modesta canzone, finché il gregge belante del pastore andrà errando per le vaste solitudini alpestri della brulla montagna di Snowdon; e finché il tordo zirlerà sulla collina di Grongar (*To the Poet, John Dyer*).

[1] Edward Dowden, *John Dyer;* in *The English Poets etc.* by T. H. Ward, London, 1896, vol. III, pag. 208.

[2] *A History of Eighteenth Century Literature,* London, 1906, pag. 219.

[3] *Cambridge History of English Literature*, vol. cit., loc. cit.

[4] Pag. 112.

piú semplice pensiero debba essere espresso in una forma che sembra, non di rado, ostentatamente involuta, e par quasi voglia nascondere, con l' oscurità della frase e la ricercatezza della parola, la povertà dell' idea. Come quando, per esempio, si afferma, che « la nuova spirituale dovizia non si compone nella poesia del Coleridge in chiarezza genetica », e che « il concreto sensuale, che egli con potenza rivelatrice, quale di rado lo stesso Shelley, raggiungerà, e l' assoluto, non si perdono in una vita uniforme, ecc. ecc. »[1] Sarà questo, forse, un profondo o elevato linguaggio filosofico: certo è, che esso non giova alla chiarezza del concetto e all' amenità della lettura. E a render questa anche piú grave e faticosa, contribuisce non poco, nelle stesse pagine migliori, l' uso e l' abuso di vocaboli, dirò cosí, difficili, come *cafarnaum, falbalà, ancestrale, ipostatizzamento, dimidiazione, storicistico, bucherami, sciamiti, tabú, tame mestruale,* ecc. ecc.; e di tutta quella sequela di sesquipedali parole in *ismo,* a cui fanno riscontro voci d' uso poco comune, ovvero scritte con una ortografia molto discutibile, nelle quali le consonanti si sdoppiano o si raddoppiano a loro capriccio.

A parte tutto questo, che notiamo qui solo per incidenza, e nonostante alcuni giudizî e apprezzamenti nei quali non sapremmo convenire, è giusto riconoscere che, in complesso, la figura letteraria del Coleridge è còlta bene, e abbastanza bene rappresentata e delineata nel suo significato fondamentale. La sua figura di poeta, che certo è di minor mole di quella del critico e del filosofo, rimane, invece, un po' troppo nell' ombra; e nel giudizio sintetico onde vuole essere rappresentata, è ridotta quasi evanescente. Notammo, fin dal principio, che il Cecchi, anche quando si tratta degli scrittori la cui arte egli meglio gusta e comprende, raramente viene ad un giudizio concreto ed esplicito di approvazione: questa è sempre subordinata a qualche restrizione, piú o meno vaga, o è espressa in una forma che tende a menomarla e attenuarla, se non a distruggerla addirittura. Del Coleridge poeta egli dice, in ultima analisi, che « la sua poesia, in fondo, si riduce a un manipolo di pagine, dentro parecchie delle quali si trovano i germi della corruzione ».[2] Ora, se tutta la poesia del Coleridge si riduce ad un *manipolo* di pagine, *parecchie* delle quali sono inquinate dal germe della corruzione, noi domandiamo che cosa rimanga in piedi della luminosa figura del poeta di *Christabel*, di *Kubla Khan,* dell' *Ancient Mariner,* di *Dejection,* dell' *Ode to France,* di *Fears in Solitude,* di *Frost at Midnight*, ecc. Chi voglia dare un giudizio giusto e sincero

[1] Pag. 103.
[2] Pag. 143.

dell' opera poetica del Coleridge, potrà dire, invece, che la sua poesia di maggior volo, quella in cui è manifesta l'impronta del genio, e che è piú vicina alla perfezione, si compendia in piccola mole, ma è formata di pagine di bellezza, che non hanno facilmente riscontro nella storia della poesia inglese. In forma presso a poco come questa dovrà esprimere il suo giudizio sintetico sul Coleridge poeta una critica la quale voglia essere, veramente, «a valuation of forces»; in modo non molto diverso potrà pronunziarsi sull' opera di questo genio poetico (fatalmente condannato ad un precoce esaurimento) chiunque, come il critico ideale del Symons, sia «enamoured of every form of beauty».

Per questa parte del suo lavoro il Cecchi si è valso largamente del bello studio dell' Aynard[1] sulla vita e l' opera del Coleridge, nel quale l' importante materia è trattata in modo esauriente e con quella acuta genialità ch' è propria della critica francese. È una monografia piena di eletta erudizione, degna, veramente, di quella scuola filologica che in Francia ha dato, fra altro, agli studi sulla letteratura inglese opere di singolare valore come quella poderosa dell' Angellier sul Burns, quella dell' Huchon sul Crabbe, la traduzione e la illustrazione completa dei *Canterbury Tales* (fatta da un gruppo di professori, sotto l' alta direzione del Legouis), il grosso volume del Wolff su John Keats, quello del Feuillerat su John Lily; e contributi pregevolissimi di critica e di storia letteraria, come quelli del Lestre, del Cazamian, di Leon Morel, del Castelain, del Derocquigny, per non ricordare l' *Histoire littéraire du peuple Anglais* e gli altri studi magistrali sul teatro inglese prima di Shakspere, e intorno al romanzo dei tempi di Shakspere, del Jusserand. Il Cecchi, come dicevo, si è giovato largamente dell' opera dell' Aynard, e ha fatto bene: soltanto, non ha fatto bene (ci affrettiamo a soggiungere) a non metterla sempre nella debita evidenza, in modo che essa rimanesse ben distinta dalla propria. E ciò dipende, come vedremo, da un suo particolar modo, del tutto nuovo fra noi, di citare le fonti delle quali egli si è valso. Dopo avere avvertito, in una nota al principio del libro, che la bibliografia delle opere da lui consultate sarà data in fondo all' ultimo volume, egli segue, intanto, il sistema, comodo quanto sbrigativo, di citare a un dato punto (in una parentesi intercalata nel testo) il *solo nome* dell' autore dal quale ci avverte, cosí, di avere attinto. E per giunta, ciò che viene riferito sotto il nome di lui, non è chiuso debitamente fra virgolette: cosicché non è possibile raccapezzare, se il Cecchi riferisca, della sua fonte, le

[1] Joseph Aynard, *Coleridge*, Paris, Hachette, 1907.

parole precise, ovvero il pensiero soltanto, e se in quelle o in questo egli abbia messo del suo. Ora, un tale sistema, che vorrebbe, forse, imitare (rendendolo anche peggiore) quello già troppo sbrigativo degli inglesi, ha necessariamente il grave difetto di lasciare le cose campate in aria; poiché anche quando sarà uscito l'ultimo volume, contenente l'indice bibliografico delle opere consultate, mancherà, per poter fare agevolmente gli opportuni riscontri, la cosa piú importante: l'indicazione precisa dei luoghi e delle pagine, che avrebbe dovuto avere il necessario richiamo, volta per volta, in questo primo volume. Ma ad accrescere la difficoltà di ogni controllo, e a rendere piú grande la confusione, si aggiunge talora il fatto, che il pensiero (o le parole che siano) riferito come proprio di altri, viene indicato come appartenente, *in solido,* a due e perfino tre persone per volta, il cui nome è citato in blocco in una stessa parentesi. Cosí, per esempio, a pag. 122, a proposito dei caratteri della politica del Coleridge, il lettore si trova davanti il giudizio di tre critici, presentato in questo modo: « Neppure a Cambridge, egli fu rivoluzionario, e come le sue poesie politiche in quelli anni *son piú che altro esercizî* (Lestre, Wolff, Aynard), nel suo giacobinismo oratorio c'è qualche cosa di scettico, di volutamente paradossale ». E qui notiamo, per prima cosa, che il lettore il quale, come noi, abbia il torto di ignorare chi sia il Lestre, e a quale opera di lui intenda riferirsi il Cecchi, ha tutto il diritto di sospettare che si tratti, forse, di una citazione di seconda mano, in cui una fretta e una trascuraggine poco perdonabili abbiano, per avventura, trasformato (attraverso un errore di stampa non corretto) l'illustre anglicista dell'università di Lione, Charles Lestre,[1] in quel terzo ignoto critico del poeta. Se non che, a questo proposito, dobbiamo fare, in secondo luogo, una constatazione assai grave, che sembrerebbe confermare pienamente la nostra supposizione. Ed è questa. L'opinione secondo la quale « le poesie politiche » del Coleridge « in quelli anni *sono piú che altro esercizi* », di cui il Cecchi attribuisce, *in solido,* la responsabilità anche all'Aynard, è, per l'appunto, proprio del Lestre; e, ciò che stupirà il lettore, l'Aynard, invece, la combatte senz'altro, con queste precise parole: « Nous sommes tout d'accord avec lui (cioè col Lestre) pour ne pas faire de Coleridge un révolté, un révolutionnaire dès le collège, mais *nous ne croyons pas, comme lui, que l'Ode à la Bastille et la Monodie à Chatterton soient*

[1] Uno dei suoi piú notevoli contributi allo studio delle relazioni fra la letteratura inglese e la Francia è quello intitolato *Les Poètes anglais et la Révolution français,* Paris, 1906, al quale dovrebbe appunto, come crediamo, essere rimandato il lettore.

de simples exercises d'ecole ».[1] Che razza di confusione è mai questa? Che modo è questo di riferire il pensiero altrui rovesciandolo di sana pianta? Purtroppo, è il sistema della fretta e dell'abborracciamento onde è stato messo insieme questo primo volume, e di cui è traccia evidente in ogni sua parte. Vedremo, infatti, piú innanzi, con quale scrupolosa fedeltà, e con quale accurata precisione, il Cecchi interpetri la parola ed il pensiero dei poeti (dei quali è cosí facile ed aspro censore), nei passi delle loro opere che ci riferisce tradotti da lui. Quale fede si può piú avere nelle citazioni e nei giudizî di chi dà prova di tanta e cosí deplorevole fretta? Ma non è tutto qui: troppo ci sarebbe ancora da deplorare nella delicata questione delle fonti, e circa l'uso che di esse vien fatto dal Cecchi. Limitiamoci, tuttavia, ad un semplice esempio pratico, e restiamo pure nel caso che spontaneamente ci s'è offerto, dell'Aynard. Il Cecchi, a onor del vero, cita il nome dell'illustre critico almeno una mezza dozzina di volte nel corso del libro dedicato al Coleridge; ma osserviamo un poco come stanno, precisamente, le cose, nei riguardi degli obblighi ch'egli ha verso l'opera dell'Aynard, nelle sole quattro pagine che formano il nono capitoletto, intitolato *Attività politica*. La materia sostanziale di questo breve capitolo ha una delle sue fonti principali e dirette nei due lunghi e succosi capitoli I e II del volume dell'Aynard, che hanno per titolo, rispettivamente: *A l'université* e *Mysticisme révolutionnaire*. Ecco, ora, come il Cecchi se ne è valso, e come egli chiarisce al lettore la sua posizione di fronte ad essi e al loro autore. A metà del primo periodo troviamo intercalati (come abbiam visto) in quella misteriosa parentesi i nomi del Lestre (?), del Wolff e dell'Aynard, responsabili del contenuto (in verità non cosí importante) di quelle poche parole; ma come, precisamente, e in qual misura, si debba intendere divisa fra di loro quella grave responsabilità, nulla dice, o lascia, in qualche modo, intendere: bisogna indovinarlo, come abbiamo dovuto indovinare che in essa l'Aynard non c'entra proprio per nulla. Né meglio si comprende dove finisca la loro pretesa responsabilità, e dove incominci di nuovo quella del Cecchi. Cessa essa con la fine del periodo? Non parrebbe. Quello che segue subito dopo, fin quasi alla fine della successiva pagina 123, sembrerebbe, infatti, pensiero originale del Cecchi, cosí come è presentato, senza che nulla indichi il contrario: ma il lettore, giunto quasi in fondo alla pagina, quando meno se lo aspetta, si vede ricomparire davanti, chiuso nella solita parentesi, il nome dell'Aynard, rimasto solo, e questa volta realmente e pienamente responsabile non

[1] *Op. cit.*, pag. 34.

soltanto del pensiero, ma, su per giú, anche della parola stessa.[1] O per qual ragione, allora, nón dargli tutto quel che gli spetta? Perché non chiudere fra virgolette tutto il passo riferendolo testualmente? Sarebbe stato tanto piú semplice e giusto! Se non che, v' ha di peggio ancora. Immediatamente dopo, cioè a pag. 124, la fonte seguita ad essere sempre l' Aynard, in modo evidente;[2] ma il suo nome questa volta non è piú citato né solo né in compagnia. Ognuno, crediàmo, converrà, facilmente, che questo sistema di citare e non citare, o di citare soltanto all' ingrosso, e a un dipresso, facendo a fidanza sulla buona fede del lettore, fino al punto da presentargli citazioni errate e non rispondenti al vero (come nel caso dell' Aynard, al quale si attribuisce un' opinione che non è sua, e da lui, anzi, impugnata); ognuno converrà, che un tale sistema non può essere tollerato in un libro di storia letteraria che voglia avere il diritto di essere preso sul serio.

Nel capitolo sul Coleridge considerato come critico,[3] il Cecchi accenna, per incidenza, alla « scuola laghista », ma solamente per dire: che in realtà non è mai esistita, « fuorché nella immagi-

[1] Il Cecchi (tanto per un esempio) al *principio* della pagina 123 dice: « In Inghilterra poteva essere concretamente rivoluzionario solo chi avesse vissuto a contatto con la Francia come il Wordsworth »; e l' Aynard a pag. 57 scrive: « Il n' y avait des révolutionnaires en Engleterre que ceux qui étaient directement sous l' influence de la Révolution française comme Wordsworth ».

[2] Il Cecchi (pag. 124), a proposito delle conferenze tenute dal Coleridge a Bristol, scrive: « Son le idee del cristianesimo sociale, derivate dal Priestley, quali dovevano nuovamente affermare, pochi decenni piú tardi, il Carlyle, il Kingsley, ecc. »; e l'Aynard, sullo stesso argomento, scrive a pag. 92: « Cette première conference renferme tout un évangile de christianisme social, tel que l' ont entendu, plus tard, les Carlyle et les Kingsley ». Alla stessa pagina, e sempre sullo stesso argomento, il Cecchi scrive: « Denunzia [Coleridge] come effetto della guerra il Terrore al quale la Francia è stata spinta, e ne chiama responsabile il Pitt e l' alto clero; dichiara la immoralità degli arruolamenti forzati (*crimping*): ottenuti facendo prima indebitare, ecc. »; e l' Aynard, sul medesimo tema, scrive a pagg. 96-97: « Enfin la dernière calamité causée par la guerre c' est la Terreur.... Ainsi Pitt est responsable de la Terreur.... Le régiment irlandais qui a récemment débarqué.... est un trixte exemple des resultats de ces enrôlements forcés.... La pratique appelée *crimping* consistait à sequestrer les matelots.... les endetter, ecc. ».

[3] Per quanto riguarda, piú specialmente, la critica shaksperiana del Coleridge, rimandiamo il lettore alla monografia del Ferrando, *La critica di Samuel Taylor Coleridge,* Firenze, 1909.

nazione polemica» dei critici del tempo. Ed ha pienamente ragione in quanto a questo: soltanto, non sarebbe stato di troppo, secondo noi, riassumere in uno speciale capitoletto, con qualche pagina interessante, la curiosa storia di questa pretesa scuola, di cui si discusse anche in Francia (dove ebbe un certo influsso),[1] e di quel suo *misnomer* di «laghista», che parve una trovata, ed era privo di un qualunque significato serio e concreto, ma pur rimase fatalmente legato alla storia del romanticismo inglese. Poiché il Cecchi ricorda «il momento acuto della reazione alla poesia dei laghisti»,[2] sarebbe stato bene dirne qualche cosa, di questa poesia, in relazione, appunto, alle teorie del Wordsworth e del Coleridge. Sarebbe stato opportuno, se non necessario, accennare anche alle prime manifestazioni di questa reazione, e ai primi mordaci attacchi, contro la nuova «brotherhood of poets», dell' *Edinburgh Review*[3] (d'onde pontificava il Jeffrey, l'accanito avversario del Wordsworth), dai quali, insieme con l'epiteto di *Lake Poets*, dato non senza una amara punta di scherno al Wordsworth, al Coleridge, e al Southey, ebbe poi origine il noto epigramma del Townshend:

«They lived in the lakes, an appropriate quarter
For poems diluted with plenty of water».[4]

Lake School, scrive il Brandl, «è un nome, non una designazione»; e propone di sostituire all'improprio appellativo quello di «Scuola romantica»:[5] ma d'altra parte il Beer si domanda, giustamente, se sia possibile non fare alcuna distinzione e chiamare, senz'altro, «romantica» tutta la letteratura dal 1798 al 1830. E trova che sia conveniente distinguere, per esempio, «il naturalismo del Cowper, l'idealismo dello Shelley e il realismo trascendentale del Wordsworth, dal romanticismo vero e proprio di scrittori come lo Scott, il Coleridge e il Keats[6]». Del resto, lo stesso Brandl, a proposito del romanticismo del Byron, dello Shelley e del Keats, dice che, in fondo,

[1] Cfr. il bello studio di Joseph Texte, *La poésie lakiste en France,* in *Études de littérature européenne,* Paris, 1898.

[2] Pag. 198.

[3] Cfr., piú specialmente, *Edinburgh Review,* vol. XI, pag. 214.

[4] Essi vivevano presso i laghi: luogo conveniente per far poesie diluite con abbondante quantità d'acqua.

[5] Cfr. A. Brandl, *Samuel Taylor Coleridge,* ecc.; english edition by Lady Eastlake, London, J. Murray, 1887, pagg. 219, 220.

[6] Cfr. H. A. Beers, *A History of English Romanticism in the nineteenth century,* New York, 1910, pag. VII.

« il loro cuore rimase con Eschilo e con Pindaro »; e finisce per trovarsi costretto a fare, anche lui, una distinzione per conto suo (abbastanza curiosa, per la contradizione in essa implicita), chiamandoli, in confronto al Wordsworth, al Coleridge e allo Scott, « i rappresentanti *classici* della scuola *romantica* ».[1]

Poche pagine succose sulla questione della *Lake School*, che, come in Francia all' epoca del romanticismo, ebbe una qualche eco anche fra noi, avrebbero, a parer nostro, completato il libro dedicato al Wordsworth, il quale fu il capo riconosciuto, « *the high priest* », della presunta scuola dei laghisti. In complesso il Cecchi ci dà della vasta opera poetica del Wordsworth un'analisi abbastanza diligente e chiara, non priva di osservazioni interessanti e qualche volta anche nuove ed originali. Non mancano, tuttavia, lacune notevoli, giudizî espressi nella solita forma grottesca e paradossale,[2] o messi innanzi alla leggiera e ingiustamente avventati. La tragedia *The Borderers*, mancata come costruzione drammatica, e di poco valore letterario, è un documento importante di quel periodo della giovinezza del Wordsworth che attraversò una crisi, la quale fu un vero e proprio dramma. Il Cecchi dice che essa « fa una macchia tumultuosa e quasi inesplicabile, e testimonia di un periodo di oscurità e di urti interiori »;[3] ma dir questo oggi, dopo il bellissimo libro del Legouis,[4] dove questa materia è trattata, magistralmente, quasi in modo speciale, è dir troppo poco, e quasi disconoscere i risultati chiari e precisi a cui è giunto l'illustre filosofo con la sua critica oculata e stringente. Egli ha spiegato e dimostrato, chiarissimamente, il significato e la genesi del fosco dramma wordsworthiano: esso è il prodotto logico e naturale del doloroso dissidio nel quale si dibatteva allora l' anima del poeta, che, imbevuto del giacobinismo politico e del razionalismo filosofico del Godwin, e disorientato dal sanguinoso spettacolo della giustizia rivoluzionaria, aveva smarrito, moralmente, sé stesso; e non sapendo piú se credere « alla sua ragione che era col Godwin, o al suo cuore che aveva in odio gli eccessi del Terrore »,[5] per un momento non ebbe piú fede nei fini dell' umanità e della natura, che erano stati fino allora (come, vinta la crisi, furono poi sempre) i

[1] *Op. cit.*, pag. 222.

[2] Abbiamo già visto, per esempio, quello del bottiglione con gli annessi bicchierini.

[3] Pag. 168.

[4] Émile Legouis, *La Jeunesse de W. Wordsworth* (1770-1798), Paris, Masson, 1896.

[5] Aynard, *op. cit.*, pag. 79.

cardini del suo mondo poetico. In questo spirito, appunto, fu sentito e composto dal Wordsworth lo strano suo dramma dell' assassinio ragionato e filosofico. Non vediamo, poi, la ragione per cui, secondo il Cecchi, questa tragedia, che senza dubbio è indipendente da ogni influsso del rinnovamento shaksperiano, debba essere richiamata, « piú direttamente, alla letteratura di Anna Radcliffe ». I romanzi, un po' alla Walpole, di carattere selvaggiamente romantico, che ella mise in moda, derivano, come *The old English Baron* di Clara Reeve, da *The Castle of Otranto*; ma per l' elemento soprannaturale che vi domina, pieno di terrori e di paurose sorprese, si riallacciano, piú da vicino, ai racconti di Hoffmann e a quelli di Maturin,[1] il quale riassume in sé le qualità caratteristiche della Radcliffe e del Lewis. Il truce dramma concepito dal Wordsworth, in quelle speciali condizioni patologiche di animo, derivanti da una causa diretta e immediata, è, invece, un prodotto riflesso delle dottrine degli enciclopedisti francesi, attraverso l' opera del Godwin: i *Borderers* sono una tragedia a tesi, sulla necessità razionale dell' assassinio. Non vediamo, quindi, come essa sia da richiamare direttamente alla letteratura romantica di Mrs. Radcliffe,[2] in cui ogni realtà si perde in un oscuro regno di ombre, di mistero e di paurosa superstizione. Meno ancora, poi, riusciamo a comprendere, che cosa voglia dire il Cecchi, affermando che la tragedia dei *Borderers* « nell' opera del Wordsworth corrisponde a *Zastrozzi* nell' opera dello Shelley »; tranne il fatto che anche qui ci troviamo davanti ad un peccato letterario di gioventú, non vediamo proprio che relazione ci sia fra il dramma del Wordsworth e il romanzo dello Shelley, che è una cattiva imitazione giovanile dal Lewis,[3] come quella non meno brutta e infelice storia di Megalena nel *St. Irvyne or the Rosicrucian* dello stesso Shelley, che, allora, avrebbe potuto essere ricordata, al titolo medesimo, accanto a *Zastrozzi*. Questi due primi insignificanti tentativi letterarî dello Shelley, frutto delle letture di romanzi e racconti di *diablerie* pei quali egli ebbe, fin da ragazzo, una speciale passione, sono, anch' essi, indirettamente, cioè attraverso l' imitazione

[1] Il piú celebre dei romanzi di Charles Robert Maturin (1782-1824), insieme con *Fatal Revenge or the Family of Montorio* (1807), è *Melmoth the Wanderer,* del quale si ritrova qualche influsso diretto nei *Contes Drolatiques* del Balzac.

[2] Sull' opera della Radcliffe è sempre di notevole interesse il saggio dello Scott contenuto nella biografia della famosa scrittrice.

[3] Matthew Gregory Lewis, piú comunemente noto (dal titolo del suo famoso romanzo *Monk*) col soprannome di Monk Lewis (1775-1818).

del *Monk* del Lewis, un prodotto di quella corrente, di cui è difficile rintracciare le origini, che in Germania dava gran voga alla *Klostergeschichte*[1] e al *Gespensterlied*[2] (fantasmagorie monacali e spettrali), e in Inghilterra, con la comparsa del *Castle of Otranto,* portava in moda storie piene di tragiche avventure e di forti commozioni di pietà e di terrore, che ebbero molta e lunga popolarità. Anche Mrs. Shelley, come è noto, pubblicava nel 1818 uno strano, originale romanzo del genere, intitolato, tedescamente, *Frankenstein,* il quale rientra, appunto, in questa letteratura, con la quale i *Borderers* hanno ben poco che fare.

Il breve capitolo *Preludio ed Escursione* è insufficiente a dare un' idea un po' adeguata dei due grandi frammenti poetici di quella vasta concezione filosofica che avrebbe dovuto essere il poema *The Recluse* rimasto incompiuto. Nonostante alcune buone osservazioni generali sulla loro struttura architettonica, l' analisi che di essi fa il Cecchi è un poco troppo sbrigativa: opportuna, soprattutto, ci sarebbe sembrata una scelta piú larga e felice di passi, da ciascuno dei due poemi, atti a mostrare, come in mezzo alla prolissità di racconti e di dialoghi, in cui il poeta spesso si ripete nella sostanza, non manchino lampi di vera bellezza e sprazzi non fuggevoli di alta e pura poesia. Pei quali, appunto, il Wordsworth aveva il diritto di dire al Coleridge, alludendo al *Preludio* che gli avea dedicato:

« the history of a Poet 's mind
Is labour not unworthy of regard ».[3]

Della prosa letteraria del Wordsworth, che un critico del valore dello Stopford Brooke giudicò « admirable », il Cecchi nulla ci dice, all' infuori di quel suo giudizio, molto discutibile, intorno alla prosa delle *Prefazioni* e delle *Appendici,* nella quale, a quanto pare, egli non trova altro che « un tono dogmatico, o addirittura acerbo ». [4] Nel poeta del *Prelude* e dell' *Excursion* c' era la stoffa di un grande scrittore; e la sua prosa letteraria ha, senza dubio, bellezze non comuni, di forza di purezza, di proprietà, di efficacia descrittiva, che rifulgono non tanto nelle *Prefaces,* quanto nell' *Essay upon Epitaphs,* nel *Tract on the convention of Cintra* e piú ancora, forse, in quella dilettevole *Guide to the Lakes,* che nelle sue pagine piú belle ci offre, spesso, il miglior commento e la piú

[1] Storia di convento
[2] Canto di spettri.
[3] La storia della mente di un Poeta è fatica non indegna di rispetto.
[4] Pag. 213.

chiara illustrazione delle poetiche concezioni del Wordsworth, « prophet of Nature ». Notiamo, a questo proposito, che nel presente volume manca uno speciale cenno analitico intorno alla prosa degli scrittori qui passati in rassegna: dello stesso Shelley, prosatore eletto nelle sue lettere, nelle sue traduzioni da Platone e nei suoi saggi, nessuna particolare menzione è fatta. Il Cecchi (come gli è accaduto anche per il Coleridge, a proposito della *Biographia*) si limita al puro esame del contenuto critico della *Defence*, in cui ripete, su per giú, quanto aveva già scritto, sullo stesso argomento, negli *Studi critici*. Ma della prosa di tutti questi scrittori, che pur deve avere il suo posto nella storia della letteratura inglese del secolo XIX, il Cecchi ci parlerà, certamente, in qualche libro, o capitolo, di uno dei volumi che seguiranno questo primo.

William Wordsworth, insieme con lo Shakspere, col Milton, con Dante Gabriele Rossetti e la Browning, è uno dei piú grandi *sonneteers* che abbia avuto l'Inghilterra. A parte il notevole influsso che esercitarono su di lui i sonetti del Bowles (i primi che avessero, fra pochi altri, un certo pregio di grazia e di sentimento, dopo la quasi secolare lacuna durata, nella storia di questa forma lirica, dal Milton al Bowles), il Wordsworth fu, senza dubbio, il vero *reviver* del sonetto in Inghilterra, per il quale mostrò una speciale tendenza e predilezione fin dalla sua prima giovinezza. E la sua importanza, come scrittore di sonetti, non sta tanto nella straordinaria fecondità, dalla quale uscirono i sonetti a serie e tutta la notevole varietà dei *Miscellaneous Sonnets*, quanto nella bellezza, veramente singolare, di non pochi di essi. Il Wordsworth, come altri poeti del suo tempo, non sempre rispettò la forma classica italiana: qualche volta ne alterò, di proposito, i periodi metrici fondamentali, fino a non distinguere piú le due quartine e le due terzine; ma di solito seguí il modello petrarchesco, riuscendo a trattarlo, talora, con mirabile perfezione. Egli ebbe per il sonetto un' attitudine non comune: singolarmente notevole è la naturale facilità ond' egli riusciva sempre a costringere il suo pensiero nel breve cerchio d' oro dei quattordici versi. Abituato a spaziare, altre volte, nei liberi campi del poema grande e del *blank verse*, trovava che era piacevole

« to be bound
Within the Sonnet 's scanty plot of ground »;[1]

e, in certo modo, di questa sua facilità si compiaceva egli stesso.

[1] « Esser costretto nell' angusto pezzo di terra del sonetto » (*On the Sonnet*).

Lo Sharp, che del sonetto in Inghilterra fu illustratore dotto e geniale, scrive del Wordsworth: « Egli è, e dovrà sempre essere considerato, uno dei piú grandi scrittori di sonetti, inglesi. Nei suoi migliori egli è il piú grande di tutti. I suoi sonetti, di solito, sono belli e limpidi come un ruscello dall' acqua color d' ambra; e i pensieri che ne formano i motivi, appaiono nitidi, come le grosse ghiaie dove l' acqua è bassa. In una parola, quando era nella sua vena migliore, egli sapeva quel che voleva dire, e riusciva a dirlo a modo suo, cioè supremamente bene ».[1]

Il Cecchi la pensa un poco diversamente. Secondo lui il Wordsworth, invece d' essere un abile e fecondo *sonneteer*, non era nato proprio per scrivere sonetti: « la forma del sonetto *non gli si confece appieno* ».[2] I sonetti raggruppati sotto i titoli *Memorials of a Tour in Scotland, Memorials of a Tour on the Continent, The River Duddon Sonnets* e *Ecclesiastical Sonnets*. egli li definisce, rispettivamente, « liriche itinerarie » e (come abbiam già visto) « tabelle scolastiche, o vuoi quadri cinematografici » con relativo commento musicale nelle terzine. E, senz'altro, li mette, insieme con gli altri sonetti miscellanei, nel novero « delle opere inferiori o *addirittura pessime* ».[3] Ma non esclude, tuttavia, che nei sonetti ecclesiastici, i quali come lavoro letterario di ricostruzione storica, secondo lui, sono affetti da « anchilosi fredda e tenace »,[4] siano « immagini impressionanti e frammenti superbi »; e a facile dimostrazione di ciò, cita il sonetto *Sul ponte di Westminster*, che per la sua squisita bellezza descrittiva è riportato, meritamente, in tutte le antologie inglesi. E, ciò che desta non poca meraviglia, finisce col dire, quasi in forma di un *lene consilium* a chi legge, che un sonetto come quello « basterebbe per *imporre un' attenzione assai cauta ad ogni lettore delle miscellanee wordsworthiane* ».[5] Come se tutto ciò che di esse egli ha detto poco prima, fosse il piú bell' esempio e la dimostrazione piú convincente della « cauta attenzione » onde da lui sono state lette e giudicate. Ma è questo il solito sistema della inafferrabile critica del Cecchi, la quale, lungi dal concretare il proprio ragionamento in un giudizio sicuro e reciso, spesso ragiona un poco come Amleto; poiché le manca, come all' irresoluto eroe shaksperiano, « the native hue of resolution ». Il che nel critico nostro è piú biasimevole che nel danese figlio di re, perché il cri-

[1] William Sharp, *Sonnets of this Century*, London, 1887, pag. 335.
[2] Pag. 195.
[3] Pag. 191.
[4] Pag. 192.
[5] Pag. 193.

tico è, come abbiam visto, risolutamente affermativo in ciascuna delle parti della sua incertezza.

Secondo il Cecchi, il Wordsworth, compreso della sua funzione di *teacher* e della sua missione profetica, piú che disposto ad essere un poeta, e sicuro della sua quasi divina ispirazione, « come se gli dettasse, ininterrottamente, Dio », non si dette alcun pensiero[1] della forma; e improvvisò i suoi canti incurante d' ogni qualità estetica e disprezzando, di proposito, le ragioni e i freni dell' arte. Il Wordsworth, egli dice precisamente, « scrisse improvvisando, per forza, contentandosi troppo presto. Arte per lui voleva dire artificio ». [2] Mai un' affermazione, cosí assoluta, fu piú ingiusta, e meno rispondente al vero, di questa. Quando il Wordsworth è *at his poorest*, cioè quando il pensiero, lo stile, la lingua della sua poesia cadono in quel *prosaic*, per cui una critica partigiana e poco onesta gli gettò in faccia le piú volgari contumelie, è sempre questione di *teoria* e non di sciatta o frettolosa *improvvisazione*. « Il y a deux hommes dans Wordsworth (scrive il Boucher): un chef d' école et un poète. Le premier a fait des théories ingénieuses qu' il n' a pas toujours appliquées, et a été l' objet des critiques les plus mordantes. Le second a trouvé pour exprimer les pensées les plus hautes, quelques-unes des plus belles formes poétiques qui se puissent concevoir dans quelque langue que ce soit ».[3] Questo non compresero, o non vollero comprendere, gli avversari del Wordsworth, ai quali tornava sempre comodo confondere il poeta delle teorie piú o meno artificiose (e fino ad un certo punto condannabili) col poeta vero, che con quelle teorie stesse si trovò, non di rado, in disaccordo. E, come non è giusto non distinguere in questo senso l' opera poetica del Wordsworth, cosí è ingiusto il volere imputare ad una frettolosa leggerezza artistica e letteraria, e a facile contentatura, ciò che, invece, è il risultato della convinzione di un principio preciso e determinato, il quale ha la sua essenza in una personale visione d'arte e di poesia, perseguíta dal poeta e dall' artista con opera industre ed amorevole. Il Wordsworth si propose, come poeta,

« To pipe a *simple song* for thinking hearts »:

ma la ricerca per trovare uno stile che rispondesse, artisticamente, al suo « semplice canto » non fu senza nobili e coscienziose fatiche.

[1] Pag. 216.
[2] Pag. 215.
[3] Leon Boucher, *op. cit.*, pag 422.

Perciò l'affermare, risolutamente, che il Wordsworth «non intese di essere un poeta»,[1] e il dire che egli si adagiò in una facile e quasi incosciente improvvisazione, e «scrisse per forza, contentandosi troppo presto», è un voler fare, gratuitamente, offesa non lieve all'opera artistica e poetica del Wordsworth. E contro di essa nessuna protesta potrebbe essere migliore, secondo noi, di queste parole onde egli stesso, a proposito di un aspro giudizio di Madame de Staël, rivendicava, con nobile sdegno e con giusto risentimento, la sua coscienza di artista e di poeta: «Qualunque possa essere il risultato del mio esperimento nel trattare i soggetti che ho scelti pei miei componimenti poetici (volgari o no che essi siano), posso affermare senza vanità, che io ho dedicato grandi cure al *mio stile:* grandi quanto quelle che uno qualunque dei miei contemporanei può avere dedicate al proprio. Io non cedo ad alcuno nell'*amore per la mia arte*: perciò io lavoro ad essa con rispetto, con amore, con assidua diligenza».[2]

Ad ogni modo, da affermazioni, giudizî e apprezzamenti di questo genere, si può dissentire ragionando e discutendo: ma discutere e ragionare non è piú possibile, allorché il Cecchi, a proposito dello Scott e del Byron (e anche dello Shelley e del Keats, sebbene, in complesso, essi siano trattati con piú equa serenità) ricasca, rincarando la dose, in quel suo linguaggio inqualificabile, che, forse, avrebbe la pretesa di passare per un umorismo piccante alla Carlyle, mentre non è che un vaniloquio. Francamente, spirito ed ironia trovano, in quelle sue tirate, un'espressione che è molto al di sotto di quella, già abbastanza banale, onde il Taine trovava che per il poeta delle *Lyrical Ballads* avrebbe potuto essere argomento di un canto, con relativa lezione morale, «un vecchio spazzolino da denti ancora servibile».[3] Non tutti, probabilmente, saranno disposti a prendere sul

[1] Pag. 199.

[2] «Whatever may be the result of my experiment in the subjects which I have chosen for poetical composition — be they vulgar or be they not — I can say without vanity, that I have bestowed great pains on *my style,* full as much as any of my contemporaries have done on theirs. I yield to none in *love for my art.* I, therefore, labour at it with reverence, affection and industry». Cfr. *Wordsworth's literary criticism,* by Nowell C. Smith, London, 1905, pagg. 258, 259.

[3] *Histoire de la Littérature Anglaise,* Paris, 1878, IV, 316. È curioso che il C., il quale prima (pag. 207) aveva trovato che in queste parole del Taine sono «cose spiritose anche troppo», poi (pag. 265), ripensandoci meglio, le chiami «ironie un po' grossolane»: come se egli, dicendo, allo stesso proposito, che il Wordsworth «dal suo gran bottiglione mesce il trascendente dentro i bicchierini delle piccolezze delle quali si serve», avesse fatto, o detto, qualche cosa di molto piú fine.

serio, ciò che, nelle pagine a loro dedicate, egli dice dei due maggiori rappresentanti del romanticismo inglese, qualificati da lui come « i due grandi rappresentanti della falsità dell' epoca ». Chi vorrà avere la longanime pazienza di mettersi a discutere, se sia vero o no, che « lo Scott è un vestiarista teatrale di pochi espedienti »,[1] ovvero « *il portinaio d' un eldorado da bighelloni* » ?[2] Chi avesse della buona volontà, e del tempo da perdere, potrebbe, tutt' al piú, dimostrare come il Cecchi abbia sciupato, con una infelice *contaminatio* (per il gusto di renderlo, grossolanamente, piú acre) il pensiero originale del Carlyle, espresso dal grande prosatore inglese con quel suo fine e tagliente umorismo, che non è facile imitare. Il Carlyle, infatti, accennando, a proposito dei romanzi dello Scott, come i *Metrical Romances* avessero fatto rivivere (in modo vacuo e fittizio), al principiare del secolo XIX, il mondo del medio evo con tutti i suoi usi e costumi, dice, precisamente, che quel mondo coi suoi « *ragged old fighting men* » « fu come la scoperta di un nuovo continente nella letteratura ; *esso fu, per il nuovo secolo, un fulgido El Dorado, o una specie di crasso e beato paese di Cuccagna, un paradiso di perdigiorni* .... Il tempo era propizio per una letteratura nuova cosí fatta, e questo Walter Scott era l' uomo adatto per essa ».[3]

Il saggio del Carlyle sullo Scott è intonato ad una severità spesso giusta, ma non sempre spassionata, derivante da un evidente senso di antipatia per la rapida fortuna di lui e per la fama straordinaria alla quale egli giunse non meno rapidamente. Perciò non sempre e in tutto si può consentire nei suoi giudizî sul grande scrittore scozzese: giova ripetere, a questo proposito, ciò che di lui, come critico, scrive, da un punto di vista generale, il Saintsbury. « È possibile (dice l' illustre storico dell' ottocento inglese) dissentire intensamente dal Carlyle ; forse è impossibile trovarsi d' accordo con lui in ogni particolare, a meno che colui il quale vi consente, sia discretamente destituito di gusto e criterio proprio ».[4] Ad ogni modo, come abbiam visto, il Carlyle è ben lungi dall' aver detto che lo Scott è « il portinaio di un eldorado da bighelloni ». Il suo carattere etico,

[1] Pag. 370.

[2] Pag. 262.

[3] « It was like a new-discovered continent in Literature ; for the new century, a bright El Dorado, — or else some fat beatific land of Cockaigne, and Paradise of Donothings.... It was the time for such a new Literature, and this Walter Scott was the man for it » (Thomas Charlyle, *Critical and miscellaneous Essays,* London, Chapmann and Hall, 1872, vol. VI, pagg. 46-47).

[4] George Saintsbury, *A History of nineteenth Century Literature,* London, Macmillan, pag. 240.

secondo il Cecchi, fu, semplicemente, quello « di puro uomo di affari e di borghese »:[1] ma il lettore, davanti ad un giudizio cosí ingiustamente incompleto, torna col pensiero alle belle pagine onde lo Smiles esaltò la fermezza di carattere, la probità e la nobile operosità che illuminarono sempre sino alla fine la vita di Walter Scott. Vale forse la pena di rendersi conto, come e quanto il Lamb (secondo quello che scrive il Cecchi) si tenesse « soddisfatto di contemplarsi come un bello spettacolo fisiologico l'animale salute dello Scott, la sua ostinatezza facchina »?[2] O è necessario dimostrare che *The Lay of the last Minstrel, Marmion, The Lady of the Lake* sono qualche cosa di piú che « castelli di foglio » e « impressioni di retina e d'orecchio »? È, forse, critica che merita una discussione seria, quella la quale sentenzia, cosí senz'altro, che *Old Mortality, Ivanhoe, Kenilworth, Quentin Durward, Waverley* sono soporiferi pei vecchi, dalle cui pagine « la voce tremula del piú buono dei nostri nipotini ci impetrerà il beneficio del breve sonno pomeridiano »?[3] Il Cecchi afferma, candidamente, che egli « non può rallegrare lo scrupoloso lettore giurandogli di avere studiato tutti fino a uno i romanzi dello Scott »[4] Ecco, quando egli definisce l'opera del grande romanziere, « il viaggio di nozze della banalità e del successo nel paese mediocre di Bengodi »,[5] « un gesto recidivo di immoralità estetica »,[6] « un gigantesco esempio di ozio letterario »;[7] quando pretende di concretare il suo giudizio critico sul romanzo storico di Walter Scott, dicendo che « egli fece girare nella storia, dalle crociate al settecento, una insolubile curiosità, come certi moderni romanzieri naturalisti son costretti da ragioni professionali, o diciamo dalla fabbrica dell'appetito, a portarsi in giro il proprio occhio sull'epiderma variegato delle civiltà coloniali, *globe-trotters* d'una ispirazione puntiforme, che, non potendo scavare o contemplare dall'alto la vita, debbono rassegnarsi a tastarla centimetro a centimetro »:[8] quando sentiamo simili asserzioni, non soltanto siamo piú che persuasi, che il Cecchi non ha « *studiato* tutti fino a uno i romanzi dello Scott », ma ci vien fatto di dubitare, che egli ne abbia *letti* fino in fondo, e nel testo inglese, ben pochi. Del resto,

[1] Pag. 287.
[2] Pag. 262.
[3] Pag. 264.
[4] Pag. 255.
[5] Ibid.
[6] Pag. 254.
[7] Ibid.
[8] Pag. 254.

il Cecchi, cui non manca la cultura, rilegga, e mediti meglio di quel che non mostri di aver fatto (quanto alla importanza dello Scott come iniziatore di nuove vedute storiche), le preziose pagine in cui un grande maestro, Agostino Thierry, professò la sua ammirazione pel romanziere.[1]

Il Cecchi ha intorno alla morale delle idee sue particolari: e questo poco interessa á chi debba giudicare non le sue idee filosofiche. ma la sua opera letteraria. Ciò che importa, invece, notare, è il fatto che egli, non di rado, pone a base della sua critica la questione morale, chiamando davanti al suo giudizio non solo il poeta e lo scrittore, ma l' uomo; non soltanto l' opera di lui, ma la sua psiche etica. E questo egli fa con tanto maggiore e tanto piú evidente compiacenza, se l' esame etico possa giovargli, piú che a mettere meglio in luce le intime ragioni dell' arte dello scrittore o del poeta, ad attenuare i pregi di quella e ad umiliare l' uomo. Il Cowper, lo Scott, lo Shelley e lo stesso Keats, tutti, chi piú chi meno, subiscono le vindici sentenze del Cecchi: ma piú crudamente egli grava la mano sul « nobile lord », sul Byron. Allo Shelley, affetto da « imbecillità morale »,[2] non che da « sordità etica e psicologica »,[3] egli contende fin l'onore di quel « Cor Cordium », che passa, come un soffio dell' umanità onde sorse il *Prometheus Unbound*, sulla sua tomba di « poeta del liberato mondo »; al Byron, « ridicolo », « vagheggino », « corsaro dalle mani sanguinose »,[4] che « quando partí per la Grecia non fece le circolari, ma ci corse poco »,[5] non manda buona nemmeno la morte redentrice a Misso-

[1] Il Cecchi, accennando per incidenza all' illustre storico della conquista normanna, dice, semplicemente: « Ma se portando il color locale nel romanzo e nella storia, lo Scott riuscí a qualcosa da cui si avvantaggiarono il Michelet e il Thierry, e forse un po' lo stesso Carlyle, ecc. » (pag. 263). Del giudizio del Goethe, il quale trovava che « nei *Waverley Novels* tutto è grande, materia, effetto, caratteri, esecuzione », egli non fa alcun cenno: ma, se lo avesse avuto presente, se la sarebbe cavata forse dicendo (come ebbe a dire in proposito del Byron) che il Goethe « trattandosi di stranieri, abbondava, a volte, con la sua cortesia di padron di casa del mondo » (pag. 270). Del giudizio del Carducci il C. trova giusto, quanto comodo, sbarazzarsi con questa gratuita affermazione, la quale non può toccare, né punto né poco, la sincerità e l' autorità di chi lo ha espresso: « Il Carducci, ostico ad ogni romanzeria, cercava di porre assai in alto lo scozzese, trattandosi di umiliare gli esaltatori del Manzoni » (pag. 244).

[2] Pag. 343.

[3] Pag. 345.

[4] Pagg. 239, 269, 287.

[5] Pag. 290.

longhi. A proposito della quale, il Cecchi ci informa che anche il Landor, nella guerra del 1818, in Ispagna, comandò una compagnia: ma egli « è ricordato piú.... per l'abitudine di far volare le scodelle, che per la guerra spagnola ».[1] L'atto eroico onde il Byron

« Surse d'un popol generoso al grido »,

a cercare quella morte, che, secondo il giudizio del Mazzini, bastò a compensare molti errori, per il Cecchi non è che « il finale che lo coglie davvero in un luminoso spolverio da chiusa d'opera » ![2] Il Byron, aggiunge egli a completarne la figura morale, era « un di quelli che la mattina prestano una sommetta a un amico infelice, e lo confortano piangendo con lui, ma se la stessa sera vien loro il ghiribizzo di assassinarlo in un ritrovo, lasciando scappare una confidenza scandalosa, mettono tutto l'impegno nel farlo ».[3] E che altro mai è l'artista ? Eccolo. « L'invenzione, l'architettonica, son retoriche, mancate. Ma anche tutta la materia verbale è vile, la sintassi sciatta, la prosodia impura ».[4] Che cosa rimane, dunque, di tutta l'opera del Byron ? « Rimangono (risponde il Cecchi) alcuni canti dispersi : le ottave girandolesche e quasi da Abate Casti del *Don Giovanni* ».[5] Ed ecco, in fine, per chi ancora non se ne sia fatta un'idea molto chiara, come si esplica, secondo il recente storico della letteratura inglese del secolo XIX, la poetica byroniana, nell'affannoso e assiduo lavoro che condusse il poeta (al quale « piú della Bibbia e di Dante conferiva la carnosa beceraggine e fellonia del Pulci »)[6] dalle *Hours of Idleness* al *Don Juan:* « Il Byron *fu l'effetto* pietoso d'un ciclista che tenuto a cintola per un invisibile, inesorabile laccio, compie, intorno a un perno, centinaia di migliaia di giri ad andature folli, calpestando sempre le stesse tracce, senza distaccarsi d'un centimetro mai. Nel cerchio prolisso è succhiato il polverone ».[7]

Altro che valutazione di forze ! Qui il critico e lo storico della letteratura fanno, piuttosto, la parte allegra di un Sir Benjamin Backbite.

Una simile acrimonia di giudizî e di linguaggio, che oltrepassa

[1] Ibid.
[2] Pag. 274.
[3] Pagg. 286, 287.
[4] Pag. 280.
[5] Pag. 289.
[6] Pag. 282.
[7] Pag. 279.

di troppo i limiti del giusto e dell' onesto, tanto piú oggi offende il sentimento equanime di ogni lettore italiano, il quale ricordi, che Giorgio Byron amò, ardentemente e sinceramente, l' Italia, nei nobilissimi canti che a lui furono ispirati dalle nostre bellezze artistiche e naturali, dalle nostre glorie, dai nostri dolori; e piú ancora, mostrò di amarla, nell' odio aperto e generoso contro l' austriaco oppressore, contro le orde di «Cimmerian Anarchs», che il suo amico Shelley chiamava, in un lirico impeto di amore per l' Italia,

« Earth-born Forms
Arrayed against the ever-living gods ».[1]

Piuttosto che seguire queste pagine del Cecchi, che, senza discrezione e misura, incrudeliscono sugli egoismi e sulle leggerezze dell'uomo (che pur fu capace di affetti tenaci e di idealismi grandi e puri) e mettono in rilievo, con esagerazione inverosimile, le pecche e le manchevolezze dell' artista, il quale, nonostante quelle, fu senza dubbio uno dei piú alti ingegni che abbia avuto l' Europa nel secolo XIX, noi preferiamo rileggerci il IV canto dei *Childe Harold* e *The Prophecy of Dante*. Di fronte agli acri e ingiusti giudizî di Emilio Cecchi sul poeta dal cui cuore uscivano quei canti, noi ricordiamo, oggi, con piacere, ciò che, appunto, del *Giovane Aroldo* e della *Profezia di Dante* scriveva, con la sua critica sempre cosí equilibrata e sagace, Bonaventura Zumbini. «L' uno e l'altro (dice il critico illustre) fanno come una storia poetica d' Italia; il cui antico primato, pur dopo tanti svolgimenti e precipizî di fortuna, ancor durava nei regni del pensiero e dell' arte, né sarebbe mai finito nel corso dei secoli: primato non meno tutto suo che la bellezza e il sorriso dei suoi cieli e delle sue terre. C' è, anzi, nella *Profezia* qualche luogo dove quella duplice superiorità di storia umana e di spettacoli di natura e quel complesso di glorie e di sventure incomparabili è riassunto con tanto calore e impeto di affetto, da richiamarci al pensiero gl' inni dei piú ardenti italiani e, in singolar modo, alcune Ecloghe ed Epistole metriche del Petrarca. Quell' enfasi, quel lussureggiar d' immagini, tutto proprio della poesia byroniana, nulla o poco detraggono alla verità e profondità dell' affetto: e chi non intende la compatibilità delle due cose, non potrà mai cogliere la verità intera, come di fatto è avvenuto a

[1] « Forme nate dalla Terra, schierate contro gli dei eterni » (*Ode to Naples,* Epode I. b).

molti ».[1] Quanto agli attacchi all' uomo, del resto, la critica del Cecchi, a parte la violenza, qualche volta quasi brutale, del linguaggio, non ha neppure il pregio della novità e della originalità. Assai prima che egli gratificasse il Byron dei titoli di ridicolo e di vagheggino, lo Scherer, che con severità troppo unilaterale giudicò l' uomo e il poeta, aveva scritto che egli fu, per tutta la sua vita, un *poseur ;* e prima che il Cecchi chiamasse la morte a Missolonghi « un finale da chiusa d' opera », il Trelawny, la cui malignità verso il morto amico fu, com' è noto, senza confini, aveva qualificato come impresa « donchisciottesca » la partenza di lui per la Grecia. Piú di mezzo secolo dopo la morte del Byron, la critica (che in questo caso sarebbe piú proprio chiamare « il mal volere »), non ancor paga degli acerbi attacchi onde si era a lungo sbizzarrita, piú che contro l' artista, contro il *whig* e contro il marito di Lady Byron, tornò, di nuovo, all' assalto, rimettendo a galla perfino le calunnie piú sanguinose onde la Beecher Stowe e Mrs. Clermont (la vecchia istitutrice di Lady Byron) avevano contribuito, non poco, alla rottura definitiva fra il poeta e la moglie. Come era naturale, non tardò a sorgere una reazione, tendente a stabilire, sulla vita e sull' opera del Byron, una critica piú spassionata e sincera.[2] Di questa giusta reazione si ebbe un' eco, un po' tardiva, anche fra noi, in un notevole scritto di Giuseppe Chiarini,[3] e nel bellissimo sonetto del Carducci (*A C. C.* Mandandogli poemi di Byron), che da quelle pagine dell' amico trasse argomento e ispirazione. Piú recentemente, nello stesso articolo testé citato, lo Zumbini coglieva l' occasione per ricordare il dovere, che a noi piú specialmente incombe, di un equanime giudizio sull' uomo che « volle partecipare ai nostri tentativi di redenzione, come forse nessun altro degli stranieri che piú amarono il nostro paese ». Ci sia consentito, oggi, di rievocare, alla mente e al cuore degli italiani, quelle elevate parole, in cui la serenità della critica va cosí giustamente d' accordo con la nobiltà del sentimento. « Chi non riconosce gli errori, le passioni eccessive e le stranezze di quella vita? Tuttavia, come accettare senza esame le tante esagerazioni che ne seno state fatte e quella trasformazione della storia in leggenda, che, per natural con-

[1] *Divagazioni romantiche e byroniane,* in *Nuova Antologia,* 16 dicembre 1908.

[2] Una delle opere piú notevoli di questa letteratura polemica byroniana fu quella del Joaffreson, *The real Lord Byron*)London, 1883), nella qual l' autore rivendicava, in parte, l' uomo, di cui riconosceva i difetti e i torti non lievi, dimostrando, tuttavia, che egli fu molto calunniato, piú per le sue opinioni politiche che per le sue azioni private.

[3] *Lord Byron, nella politica e nella letteratura della prima metà del secolo* (*Nuova Antologia,* luglio 1891).

seguenza, fa parer giusta ogni piú atroce accusa al grande uomo? Ed ecco che ad alcuni, anche dei piú benevoli, sembrò giusto, o almeno prudente, l'attenersi a quel criterio di una morale, per non dir altro, cosí facile, formulato nei versi del Prati:

> Non vi giovi indagar come è vissuto,
> Pensate sol dove il poeta è morto.

Ma il vero è che gli affetti piú costanti di sua vita furono appunto quelli che lo condussero a quella morte. E se eroica la morte, come non avere in pregio, come dover persino dimenticare tutta quella preparazione di pensieri e di opere, che si può dire durasse in lui quanto la vita? E per tacer d'altro, il suo stesso primo viaggio in Grecia non concorre a spiegarci il secondo? Il periodo di sua vita piú preso di mira, è quello passato in Italia e specialmente a Venezia. Ma bisognava pur ricordare di quanta importanza quello stesso periodo (tutto di orgie, al parere dei piú) è nella storia del suo pensiero: ricordare che, proprio allora, come uno storico ha già notato, oltre a studiare la lingua armena, il Byron condusse a termine il *Manfredi*, compose il *Lamento del Tasso* (1817), il IV del *Giovane Aroldo*, il *Beppo*, l' *Ode a Venezia, Mazzeppa* e i primi quattro canti del *Don Giovanni* (1818 e 1819). Quanta parte di sé stesso dovette dunque aver dato, in quel tempo, alla vita del pensiero! E ciò a chi meno sarebbe lecito di sconoscere, e a chi piú doveroso ricordare che a noi?

La morte aggiunse nuovo amore italiano al suo nome, e ne conservò, come soltanto essa può fare, la grande popolarità cosí ben meritata. Bella quella morte per tutto il mondo, bella in particolare per l'Italia che amava la Grecia di amore pari al suo.

Lasciamo, dunque, le pagine, cosí poco interessanti letterariamente, e moralmente cosí poco simpatiche, onde il novissimo critico torna, proprio fuor di proposito, a scagliarsi con rinnovata asprezza contro il poeta straniero che piú amò l'Italia e piú odiò i maledetti nemici nostri. Ricerchiamo, invece, di quel nobile spirito, la parte migliore, che (senza poter essere distrutta da quella peggiore) rivive, piú specialmente, in quel V volume (*Letters and Journals*) delle sue lettere edite dal Prothero. Apriamolo a caso, e leggiamo: « 18 febbraio 1821. Oggi non ho avuto comunicazione coi miei vecchi amici Carbonari, ma intanto le mie stanze al piano inferiore sono piene delle loro baionette, dei loro fucili, delle loro cartucce e non so di che cos' altro ancora. Io penso che, ormai, essi mi considerano come un deposito militare da sacrificare in caso di qualche sorpresa. *Poco importa chi o che cosa debba essere sacrificato, purché l' Italia*

possa essere liberata. Il fine è stupendo: è proprio la *poesia* della politica. Pensate: un' Italia libera! ».

Quand' anche non esistessero il IV canto del *Childe Harold, The Prophecy of Dante,* l'*Ode on Venice, The Lament of Tasso,* queste poche generose parole basterebbero, perché Giorgio Byron avesse diritto alla nostra riconoscente ammirazione. Ed oggi, mentre con animo pieno di fede noi non guardiamo, davvero, a « che cosa debba essere sacrificato, purché l'Italia possa essere liberata », ci è sommamente caro ricordare il debito di riconoscenza che sentiamo di avere verso il grande poeta, ripetendogli, coi suoi stessi eroici anapesti:

« When a man hath no freedom to fight for at home,
Let him combat for that of his neighbours....
To do good to mankind is the chivalrous plan
And is always as nobly requited ».[1]

II.

E veniamo, oramai, alla parte peggiore del libro; alla parte indiscutibilmente cattiva, verso la quale la critica, nonostante tutta la sua piú buona volontà, non potrà essere disposta a molta indulgenza. Il Cecchi intercala qualche volta nel testo (ma non cosí spesso come sarebbe stato utile ed opportuno, se lo avesse fatto bene) alcune sue traduzioni dagli autori dei quali parla: si tratta, ove se ne eccettuino *Gli allegri straccioni,* e *La rima del vecchio marinaro* (dei quali sono tradotti parecchi versi), di pochi e brevi passi, che se possono valere ad illustrare qualche particolare osservazione critica o estetica, sono insufficienti a dare un' idea, anche generale, dell' opera dello scrittore al quale appartengono. Ma, se questi passi illustrativi sono pochi e brevi, purtroppo non sono pochi, né lievi, gli errori d' ogni genere che, traducendo, vi profonde il Cecchi. La natura e la qualità dei quali è tale, da dimostrare, nel modo piú evidente, che egli, fidando troppo nel proprio ingegno, si è accinto ad un' opera di cui non ha ben misurato tutta la gravità e tutte le responsabilità; e, ciò che è anche peggio, che egli si è messo al lavoro senza essersi reso conto della sua malsicura conoscenza dell' inglese, sia per quanto riguardi il vocabolario, sia

[1] Quando un uomo non ha una libertà per cui combattere nella propria patria, combatta per quella dei suoi vicini.... Far del bene all' umanità è il nobile fine dell' uomo, ed è sempre altrettanto nobilmente ricompensato.

per quanto si riferisca alla struttura grammaticale e sintattica della lingua. Ma la frequenza degli errori, i piú grossolani, nei quali il Cecchi incappa perfino nella interpetrazione di passi di poesie facilissime e già note in buone traduzioni italiane, dimostra, chiaramente, anche un'altra colpa non meno imperdonabile: cioè una fretta, una trascuratezza ed una leggerezza deplorevoli sempre, ma molto piú deplorevoli in un'opera critica e di storia letteraria. Molti degli errori piú gravi rivelano, come ho detto, poca pratica e conoscenza malsicura della lingua: ma, certamente, egli avrebbe potuto risparmiarne non pochi, se si fosse dato la pena di leggere con un po' piú di attenzione il testo inglese. Non possiamo esimerci dal documentare, con alcuni esempî, affermazioni come queste, che abbiamo fatte con tutta sincerità: perciò raccogliamo qui una lista delle inesattezze piú notevoli e degli errori piú grossi, che ci sono capitati sott' occhio nelle poche traduzioni riferite nelle prime 120 pagine del volume.

Pag. 23 (dal *Winter* del Thomson)

« and ere the languid sun
Faint from the west *emits* his evening ray ».

Significa: « E prima che, dall' occidente, il sole languido mandi *debolmente* il suo raggio vespertino ». Il C., non accorgendosi che qui *faint* non ha valore di aggettivo (come indica chiaramente la sua stessa posizione sintattica), ma è usato, poeticamente, in funzione di avverbio, per *faintly,* e strettamente connesso col verbo *emits,* traduce: « e prima che il sole languido, *smorto* dall' occidente mandi, ecc. ». E traducendo cosí, non solo non rispetta, senza ragione, la sintassi del testo inglese, ma forza la parola *faint* al significato di « smorto », facendone una inutile ripetizione di *languid.*

« *Drooping,* the labourer ox
Stands, covered o'er with snow, and *then* demands
The fruit of all his toil ».

Significa: « Il bue lavoratore, *stanco, si ferma,* coperto di neve, e *poi* chiede il frutto del suo faticoso lavoro ». E il C. traduce: « *Accosciato* (!), il bue da lavoro, *sta,* coperto di neve, e domanda il frutto di tutta la sua fatica ». Ora, io non faccio al Cecchi il torto di credere che egli ignori il significato preciso che ha in italiano la parola « accosciato »: ma d' altra parte, non riesco, davvero, a spiegarmi, come mai nella sua traduzione egli dica che il bue « sta » « *accosciato* », mentre il poeta inglese, nella sua chiara

ed efficace rappresentazione, lo descrive nell'atto in cui egli, vinto dalla stanchezza, si ferma *in piedi* (stands) sotto la neve che gli fiocca addosso. Vorremmo spiegarci la cosa pensando ad un errore di stampa, il quale abbia cambiato un' *a* in un *o*: ma *accasciato* si dice di *persona* indebolita per malattia o vecchiaia; e piú comunemente, di *persona* abbattuta *moralmente,* fiaccata nello *spirito.* Qui si tratta di un *animale* vinto dalla *stanchezza* per la fatica materiale del lavoro. Perché, poi, lasciare quel *then,* che non è una zeppa qualunque, ma ha un significato cosí ben determinato? Traducendo in prosa non c'è proprio ragione di sacrificarlo.

« The fowls of heaven,
Tamed by the cruel season, crowd around
The *winnoing store,* and claim the little boon
Which Providence assigns them ».

Significa precisamente: « gli uccelli del cielo, fatti domestici dalla cruda stagione, si affollano intorno *al mucchio di grano che deve essere ventilato,* e reclamano il piccolo dono che la Provvidenza assegna loro ». Il C. non si rende conto, esattamente, di quel *winnoing store,* che sta per « *the store* (*of corn*) *that is being winnowed* »; e traduce a orecchio: « e gli uccelli del cielo, dimesticati dalla stagione crudele, si affollano intorno al *mucchio di loppa della sementa,* e *clamano il poco nutrimento* ecc. ». Secondo la scena cosí graziosamente descritta dal Thomson, gli uccelli non si affollano intorno ad un *mucchio di bucce* rimaste del grano già ventilato all'aperto: il rigor della stagione li ha resi domestici (*tamed*), ed essi si spingono fin dentro il capanno dove sta, raccolto in un mucchio, il grano per la sementa che il contadino, dopo averlo battuto, *si apprestava a ventilare* (winnowing = that *is being winnowed,* e non già = *winnowed*), e reclamando, come un loro diritto, *the little boon* che la Natura, provvida, ha assegnato loro, rubano dal mucchio qualche granello. Il Thomson, come è noto, aveva una conoscenza mirabile della vita e delle abitudini degli uccelli; e tutto questo passo del *Winter* è, giustamente, famoso per la verità onde essi vi sono descritti: non c'è inglese che non sappia a memoria i versi del pettirosso. Il C, purtroppo, non si limita, in questo passo, a guastare cosí, con errori di interpretazione, la bella descrizione del Thomson; ma ne altera l'impressione generale, presentandola mutilata e interrotta inopportunamente,[1] tanto per avere l'occasione

[1] Perché togliere all'ammirazione del lettore proprio quella diecina di versi che contengono la viva e leggiadra descrizione del pettirosso? Il solo

di fare un po' di quel suo solito impressionismo, vuoto e ingombrante, secondo il quale in questi ultimi versi del bue e degli uccelli (che egli non ha intesi a dovere) il lettore dovrebbe, sopra tutto, sentire « una tenerezza sforzata in falsetto » alla Rousseau.

Pag. 25-26 (dalla *Elegia* del Gray)

« The lowing herd *winds slowly* o'er the lea ».

Significa: « La mandra mugghiante *si aggira qua e là, lentamente,* sulla prateria ». Il C. traduce: « La mandria mugghiante *fiuta* (!) *pigramente* sulla prateria ». Il verbo *to wind* solo di rado, nel linguaggio di caccia, ha il significato di « fiutare » (*to follow by the scent*): qui non ha proprio che vedere. È veramente strano che il C. mostri di ignorare, in modo cosí palese, il significato ben noto e comune del verbo *wind,* che in questa identica accezione ricorre, nella poesia inglese, frequentissimamente. Parlando del Wordsworth egli cita, a pag. 189, *The idiot boy:* orbene, in una delle ultime strofe di quella poesia il poeta dice:

« The Pony, Betty, and her Boy
Wind slowly through the woody dale ».

Poiché il Cecchi conosce certamente molto bene questa poesia, famosa, non foss' altro, per le critiche acerbe che sollevò, insieme con altre delle *Lyrical Ballads,* contro il Wordsworth, saremmo curiosi di sapere come egli ha inteso quel secondo verso, dove l' espressione del Gray ricorre (probabilmente è un ricordo spontaneo) tale e quale, con lo stesso avverbio. È vero che, per l' appunto, anche qui c' è un *pony,* che potrebbe « fiutare »: ma non potremmo, davvero, immaginare anche « Betta e il suo ragazzo » « *fiutanti pigramente* per la valletta boscosa ». La parola *darkness,* al verso quattro, è mal tradotta con « tenebra », che significa: *oscurità piena,* o *buio profondo.* Qui il poeta intende parlare delle prime ombre della sera, che scende annunziata dalla campana del coprifuoco; e, infatti, se egli si fosse trovato nella « tenebra », non avrebbe potuto dire, un verso dopo: « ormai, il paesaggio *crepuscolare si scolora* ».[1]

verso *And pecks, and starts, and wonders where he is* è un piccolo capolavoro di realtà rappresentativa, resa mirabilmente non solo dal contenuto, ma anche dalla forma, quasi saltellante, del sistema giambico composto, quasi esclusivamente, di monosillabi.

[1] « Now fades the glimmering landscape ».

« Where heaves the turf in many a *mould' ring* heap ».

Significa: « Dove la terra erbosa si solleva in molti cumuli *che si sgretolano* ». Il C. ignora il significato preciso del verbo *to moulder* (che equivale a *to turn to dust,* o *to waste away gradually*), e traduce: « dove la zolla si solleva in cumoli *regolari* »; cioè, facendo dire al Gray proprio il contrario di quel ch'egli ha detto; senza riflettere, che l'incuria degli uomini e l'opera del tempo difficilmente possono lasciare « regolari » i cumuli di un povero cimitero di campagna. Di « *mouldering* stones » e di « *mouldered* walls » è piena la poesia della seconda metà del settecento:[1] non si comprende quindi, come l'espressione *mould' ring heap* sia giunta nuova al C., il quale ha pur dedicato un libro della sua storia a « gli antenati ».

Ma due errori anche piú gravi (quasi non bastassero quelli già notati nell'ambito di cosí pochi versi) occorrono nell'ultima delle sei strofe tradotte dal C., la quale ne rimane cosí malconcia, che essa perde, in non piccola parte, l'intima essenza di poesia che il Gray vi ha messa (attraverso un ricordo classico) come poeta di puro sentimento inglese, ceme poeta della terra ove fiorisce la dolce poesia dell' « home, sweet home ». Parlando dei « rozzi antenati del villaggio », che dormono nel cimitero, egli dice:

« For them no more the blazing *hearth* shall burn,
Or busy housewife ply her evening care;
No children run to lisp their *sire 's* return,
Or climb his knees the envied kiss to share ».

Cioè: « Per essi *non arderà piú la fiamma nel focolare,* né l'alacre massaia attenderà con cura alle faccende della sera; né i bimbi correranno ad annunziare, balbettando, il ritorno *del babbo,* né gli si arrampicheranno sulle ginocchia per prendere la propria parte dei contesi baci ». Il C. traduce: « Per essi *non piú arderà la terra scintillante* (!) né la massaia affaccendata attenderà alla loro cena; né i bimbi irromperanno ad annunziare ballettando il ritorno *dell' avolo* (!) ecc. ». Se il confondere *hearth* con *earth* è un errore poco perdonabile e molto significativo, anche piú grave ci sembra il fatto, che il C.,

[1] Lo stesso Cowper, nel noto verso « There *mouldering* stones o 'erspread the rugged ground », deride l'uso e l'abuso della parola, che, al tempo suo, era, insieme con l'immancabile *warbling Philomel,* uno degli ingredienti necessari « in every Ode ».

nella evidente fretta del tradurre, non si sia indugiato un istante, per domandarsi quale potesse essere il peregrino significato di un pensiero come quello che derivava dal suo grossolano errore. Che cos' è, secondo lui, quella « *terra scintillante* » che « non piú arderà » per i poveri antenati del villaggio, scomparsi per sempre dalla scena della vita? Né piú perdonabile, in verità, è l' errore di avere, non si sa come, trasformato in *avolo* il *babbo,* sovvertendo, cosí, completamente, il significato intimo del commovente episodio, rievocato dal poeta con sí fino accorgimento. Come non si è accorto il C., che quell' *avolo* (ritornante, non si sa di dove, in sulla sera) era un intruso, fra quei piccini che aspettavano a gloria il babbo, di ritorno dai campi, per andare a cena? Come è possibile che il C., nelle sue letture di poesia inglese (che abbiamo il diritto di supporre larghe e varie), non si sia mai accorto, che *sire* ha spessissimo il significato di *father?* In questo solo senso, se non erriamo, esso è usato da Shakspere; e non solo nei drammi, ma anche nei poemetti e nelle liriche. Chi non ricorda i dolcissimi versi dell' ottavo sonetto, che son tutti una musica soave?

« Mark how one string, sweet husband to another,
Strikes each in each by mutual ordering;
Resembling *sire* and *child* and happy *mother,*
Who, all in one, one pleasing note do sing ».[1]

Nel secolo del Gray, poi, *sire* nel senso di *father* era d' uso molto frequente nella *poetic diction* allora imperante. Basta aprire, a caso, il volume delle poesie del Cowper, per trovarne subito qualche esempio. In *The Task* (VI. 42-45) leggiamo:

« How gladly would the man recall to life
The boy 's neglected *sire!* A *mother* too,
That softer friend, perhaps more gladly still,
Might he demand them at the gates of death »;[2]

dove il preciso significato di *sire,* come nel sonetto shaksperiano, è messo in tutta la sua piena evidenza dalla successiva parola

[1] Osserva come una corda, dolcemente sposata ad un' altra, vibri insieme con essa di una mutua armonia, rassomigliando al *padre* il *figlio* e la *madre* felice, che, tutti insieme, cantano una stessa soave melodia.

[2] Come volentieri l' uomo richiamerebbe in vita il *babbo,* che, fanciullo, egli trascurò! e forse anche piú volentieri la *mamma,* quell' amico ancor piú tenero, se egli potesse andare a richiederli alle porte della Morte.

mother, con tanta tenerezza suggerita al poeta, in questi versi, dal memore affetto per la madre. Perfino l'omerico πατρός γ' ὅδε πολλὸν ἀμείνων, del VI dell'*Iliade,* è tradotto dal Cowper: « As far his *sire's* superior ».

Il grazioso episodio dei bimbi che si arrampicano alle ginocchia del babbo fu ispirato, probabilmente, al Gray dai notissimi versi di Lucrezio:

> « Jam iam non domus accipiet te laeta neque uxor
> Optima, *nec dulces occurrent oscula nati*
> *Praeripere* ».[1]

Ma, a quanto pare, neppure il ricordo di Lucrezio, opportunamente richiamato da alcuni commentatori di questo passo dell'*Elegia,* ha soccorso il C., che pur mostra di avere buona cultura classica. E, purtroppo, non gli è venuta in aiuto nemmeno la sua conoscenza della poesia del Burns (che non oseremmo dire buona, davvero), il quale nelle prime strofe di uno dei suoi canti piú belli e piú noti, *The Cotte'rs Saturday Night* (Il sabato sera del campagnolo), ha preso piú di uno spunto dalla *Elegia* del Gray; e nei versi seguenti ha parafrasato, evidentemente, la viva rappresentazione del contadino che a sera, lasciato il faticoso lavoro dei campi, fa ritorno alle serene gioie della casa, dove lo attendono le feste e le carezze dei suoi piccini:

> « Th' expectant wee things, toddlin' stacher through
> To meet their *dad,* wi' flichterin' noise an glee....
> The *lisping infant* prattling *on his knee*
> Does a' his weary kiaugh and care beguile,
> And makes him quite forget his labour an' his toil ».[2]

[1] « Ormai ormai non piú ti accoglierà la lietà tua casa né la buona moglie; *né i cari figliuoli ti correranno incontro per rubarti il primo bacio* » (*De Rerum Natura,* III, 892-894, ediz. del Brieger). — Un accenno, del genere, ai puri affetti di famiglia, nella semplice vita della campagna, a contatto della Natura, si trova, con particolari quasi simili, anche nel Thomson:

> « The touch of kindred too and love he feels:
> . . . .
> . . . . the little strong embrace
> Of prattling children, twin'd around his neck,
> And emulous to please him » (*Autumn*).

[2] I piccini che lo aspettano, barcollando a piccoli passi vanno ad incontrare *il babbo,* con rumoroso sussulto di gioia.... Il piú piccino, che *balbet-*

Se il C. ha letto questi versi, che non si dimenticano facilmente, come ha potuto, traducendo il passo del Gray, pensare ad un ignoto *avolo*, piuttosto che al *dad* del Burns, il quale, proprio come il « ploughman » dell' *Elegia*, « his course does hameward bend? »

Insistiamo su questi riscontri, non per fare della facile erudizione, ma per dimostrare che gli errori nei quali è caduto il C., rivelano non soltanto poca conoscenza della lingua, ma anche, in certi casi, scarsa e ristretta preparazione letteraria. Dalle prime traduzioni del Cesarotti e del Torelli a quella molto buona del Wiel e all'ultima di Anna Benedetti, diligente ed accurata interprete di varî poeti inglesi, l' *Elegia* ebbe in Italia non pochi traduttori, in prosa e in verso, i quali, variamente pregevoli, ebbero comune, quasi tutti, il pregio (non ultimo in una traduzione) della esatta interpretazione della parola e del pensiero del Gray. È strano che oggi proprio uno storico della letteratura inglese del secolo XIX, dimostrando cosí poco rispetto al testo di questo carme famoso per la sua perfezione, abbia potuto accumulare tanti e cosí gravi errori nei pochi versi da lui tradotti. L' estetica è, senza dubbio, una gran bella cosa: ma che importa a noi che il C. trovi, in quei pochi versi, « una purezza e una profondità di atmosfera tranquilla, con una dissimulata magnificenza di materia espressiva, che *fanno pensare* alla opalescenza dei cieli di certi toscani, ecc. ecc. », quando egli non ci sa trovare ciò che il poeta vi ha scritto precisamente, e che è quello che a noi interessa di sapere prima di ogni altra cosa?

Pag. 32 (da *The Dog and the Water - Lily* di Cowper).

La breve lirica, una di quelle che meglio riassumono i caratteri personali della poesia del Cowper, incomincia con queste parole:

« The *noon* was *shady* »,

che significano: « Il *meriggio* era *pieno d' ombra* ». Il C. non ha tempo da perdere per legger bene ciò che dice il poeta, e traduce: « la *luna* (!!!) era *velata* », confondendo *noon* con *moon*. E senza occuparsi, né punto né poco, se il Cowper (per quanto, come egli dice, « ogni tanto » avesse « bisogno di fare una visita al manicomio »)[1] sapesse

tando gli chiacchiera *sulle ginocchia*, inganna tutta la sua penosa sollecitudine e tutti i suoi pensieri, e gli fa dimenticare interamente le fatiche del suo affannoso lavoro. (Il testo è quello dato dalla edizione di Robert Chambers, Edinburgh, vol. I, pag. 161).

[1] È questo il solito linguaggio della critica del C., il quale a pag. 272 ha questa profonda e arguta osservazione: « Un Cowper cerca di sostenersi nell' idillio, ma ogni tanto ha bisogno di fare una visita al manicomio e finisce male ».

ancora distinguere, abbastanza, il giorno dalla notte, per non commettere l'errore di far volar le rondini,[1] pei prati, al lume di luna (poco importa se « velata » o senza velo), egli li confonde, per conto suo, fino a questo punto; e per giunta, falsa il significato dell'aggettivo *shady* (che qui vale *shadeful*), forzandolo a quello di « velata », che esso non ha, e non potrebbe mai avere.

« But *still* the prize, though nearly caught
Escaped my eager hand ».

Significa: « Ma *sempre*, sebbene lo avessi quasi acchiappato, il premio sfuggiva alla cupida mano ». Il C., omettendo, senza ragione, l'avverbio *still*, che qui ha un significato ben preciso e determinato, traduce, fiaccamente: « ma, benché quasi afferrato, il premio sfuggiva alla mano desiderosa ». Il poeta dice che *tutte le volte* (still) che egli stava per afferrare il fiore, esso gli sfuggiva di mano: e questo esatto significato dell'avverbio è messo in piena evidenza dalle parole « my *unsuccessful pains* » del verso successivo. Ma la parola *still* (che può essere verbo e avverbio, aggettivo e sostantivo), come vedremo, è destinata spesso ad avere poca fortuna col C.

« *Beau* marked my unsuccessful pains
With fixed considerate face,
And puzzling *set* his puppy brains
To comprehend the case ».

Significa: « *Beau osservò* le mie vane fatiche, *fissando il muso pensoso*, e, perplesso, *mise in opera* tutto il suo cervello di cagnolino per intendere il caso ». Il C. trova comodo e sbrigativo risparmiarsi la traduzione di tutto il secondo verso, che è di una efficacia veramente scultoria, e traduce: « *Beau considerò* le mie sterili fatiche, e, perplesso, *sforzò* il suo piccolo cervello di cane, ecc. ». E guasta, cosí, la perfetta rappresentazione dell'intelligente animale, descritto, con tanta evidenza, nell'atto in cui cerca di interpretare il pensiero del suo padrone.

« I thence withdrew, and *followed long*
The windings of the stream ».

Significa: « Mi ritrassi di lí, e *seguii a lungo* le sinuosità del fiume ».

[1] Subito dopo, nella terza strofe, dove è descritto, cosí al vivo, il cane che cerca la preda e, sbucando di fra le alghe e le canne, dà dietro ad una rondine, il poeta dice: « Pursued the swallow o'er the meads »: *inseguiva la rondine pei prati.*

Il C. confonde l'avverbio *long* (« per lungo tempo ») con la preposizione *along* (« lungo, rasente »), e alterando, arbitrariamente, il preciso significato che ha qui il verbo *followed*, traduce: « Mi trassi di là, e *ripresi il cammino lungo* (!) le curve del fiume ».

« My *ramble* ended, I returned ».

Significa: « *Il mio giro* finí; me ne ritornai ». Il C. parafrasa a orecchio: « *La mia passeggiata era giunta alla mèta;* ritornai ». *Ramble* non signifiica *passeggiata* con una *mèta* definita: anzi, vuol dire proprio il contrario, cioè l'andar girellando a caso, senza una mèta. E questo concetto di indeterminatezza era già implicito nella espressione precedente « *followed long* » malamente interpretata dal C.

Ci sia lecito, ora, domandare, che cosa rimanga, nella traduzione del C., della tenue lirica del Cowper, dopo che egli vi ha apportato, coi suoi errori e con le sue inesattezze non lievi, dei guasti cosí sostanziali fin dal primo verso. Se non che come traduttore e come interprete di poesia inglese il C., purtroppo, non è ancora *at his poorest:* andando innanzi, troviamo anche di peggio. Se la malsicura conoscenza della lingua comune lo ha portato, cosí spesso, a errori di ogni genere, come quelli che abbiam visti fino a qui, nella interpretazione di passi facilissimi e notissimi, è naturale che gli sia capitato di peggio, quando si è trovato alle prese con la poesia dialettale del Burns, o con testi meno facili e meno noti.

Pagg. 49 e segg. (da *The jolly Beggars* del Burns):

« Wi' *jumping* and *thumping*
The vera girdle *rang* ».

Significa letteralmente: « a forza *del loro saltare e menarsi bòtte, vibrava perfino* la teglia ». Il che vuol dire, con efficace evidenza, che quella gente sfrenata faceva un tale frastuono, che perfino la teglia (nella quale Poosie Nansie cuoceva le schiacciate), appesa al muro, incominciò a risonare. Il C. non comprende affatto l'arguto particolare, e traduce, per conto suo: « *picchiando* e *trepestando battevano la musica sur una teglia ciondoloni* (!!) ». Ora, egli deve convenire, che questo non si chiama tradurre, ma *comporre*, lasciando libera la propria fantasia ai voli piú inverosimili. Il pensiero del Burns, nella sua traduzione, è completamente travisato; non *una* sua parola è qui rispettata: *jumping* significa « saltando » e non « picchiando »; *thumping*[1] vuol dire « menandosi bòtte (con le mani) » e non « tre-

[1] Questi due verbi *jump* e *thump*, che qui significano, precisamente, *saltare addosso* e *dare degli urtoni e delle bòtte,* ricordano lo shaksperiano *jnmp her and thump her*, in *The Winter's Tale,* IV, 4, 176.

pestando »; l' avverbio *vera* (very), che, posto, come aggettivo, davanti ad un nome, assume il significato, intensivo di « perfino », è stato soppresso, con dànno non lieve della efficacia dell' espressione usata dal poeta; l'articolo determinativo *the*, che indica, in modo preciso, di quale teglia si parla (cioè quella, ben nota, delle schiacciate), è stato cambiato nell' articolo indefinito, con nuovo affievolimento della realtà descrittiva; e finalmente il verbo *rang* (vibrava), che ha per soggetto non la folla degli straccioni, ma *the* (*vera*) *girdle*, è portato, con un vero volo pindarico, al significato di « *battevano la musica* ». Il C. ci parla, a pagina 49, della « meravigliosa chiarezza rappresentativa combinata, con un senso di commosso dominio, in una sorta di lucida compassione laconica » da cui « è dato il pathos della poesia » del Burns: [1] ecco, secondo noi, egli avrebbe fatto assai meglio, se invece di descrivercela con parole cosí difficili, questa chiarezza rappresentativa, davvero meravigliosa, del poeta scozzese, ce l'avesse fatta ammirare nel pensiero e nella parola di lui, quali essi sono realmente. Ma andiamo innanzi.

Seguitando la sua descrizione, di un realismo rude, ma veramente mirabile per chiarezza ed efficacia di rappresentazione, il Burns dice:

His doxy lay within his arm,
Wi' usquebae and blankets warm »,

che significa: « la sua ganza gli stava in braccio, *riscaldata* dall' *acquavite* (che aveva in corpo) e *dalle coperte di lana* (che aveva addosso) ». La fantasia del C. qui non ha piú limiti, essa è proprio *at its best;* ed egli traduce (incredibile, ma purtroppo vero!) testualmente cosí: « la sua ganza era fra le sue braccia, *passandosi* (!) *whisky e caldi pasticcetti colla marmellata* (!!!) ». Come mai dei poveri stracci di lana abbiano potuto, nella traduzione del C., essere trasformati in *pasticcetti caldi*, e perché, poi, precisamente *colla marmellata*, non è facile spiegare; né, del resto, è questione che possa interessare troppo la critica. Ma non è improbabile, che le cose siano andate, presso a poco, cosí. Il C. ha cominciato col non rendersi esatto conto della sintassi, che pur non offre nulla di irregolare: egli non ha compreso, cioè, che l' aggettivo *warm* si riferisce non a *blankets* (ciò che la sintassi, normalmente, non consentirebbe), ma a *doxy* del verso precedente. E naturalmente, quelle *coperte calde*, che andavano cosí poco

[1] Queste parole sono riferite dal C. come proprie del Carlyle, col solito sistema della parentesi muta, la quale non consente un facile e rapido riscontro.

d'accordo col *whisky*, gli davano noia. Per liberarsene, non c'era che ricorrere all'aiuto del dizionario; e, se mal non ci apponiamo, proprio il *Millhouse* (la cui esattezza, non di rado, è discutibile come il suo italiano) gli ha suggerito, alla voce *blanket*, « pera bianchetta »: dalle *pere calde* alla *marmellata* è breve il passo. Qualunque sia la genesi del grosso strafalcione, è certo che errori di questo genere sono di una gravità e di una responsabilità senza precedenti, poiché insieme con la lingua e con la sintassi inglese essi offendono anche il buon senso italiano. Come non accorgersi, subito, della inverosimiglianza, quasi grottesca, della cosa? come non sentire la forte stonatura di quei « pasticcetti colla marmellata », cosí poco *in keeping* con la bassezza del luogo e con la volgarità di quella gente? Costoro, tutti gole da acquavite[1] piú che da *whisky*, s'erano riuniti là, sopra tutto, per bere,[2] innaffiando, con abbondanti libagioni, il pane e gli avanzi, raccolti con l'elemosina, che portavano nelle loro bisacce farinose (*mealy bags*);[3] ovvero le tradizionali focacce di avena, che Poosie Nansie coceva in quella famosa teglia, le quali erano cosí popolari nella Scozia, che gli stessi scozzesi chiamavano la loro terra *The land of cakes*.

« She *blinket* on her sodger:
And aye he gies the tozie drab
The tither skelpin' kiss,
While she held up her greedy gab
Just like an *aumos* dish ».

Significa letteralmente: « Essa *ammicca con gli occhi* al suo soldato: ed egli, *sempre, dà all'ebbra bagascia un altro bacio sonoro, mentre lei seguita a porgergli* la bocca ingorda, *proprio come una scodella* per l'elemosina ». Il C., come troppo spesso gli accade, non traduce, ma parafrasa (aggiungendo, togliendo, modificando, senza discrezione, a suo

[1] *Usquebae* è parola dialettale, equivalente a *usquebaugh*, che qui va intesa, piú propriamente, nel suo significato etimologico (*uisge* = *water* e *beatha* = *life*) di *acquavite*.

[2] « To drink their orra duddies » e « To quench their lowin' drowth ». dice il testo. Cioè: « Per beversi il superfluo dei loro stracci » e « Per estinguere la loro sete ardente ».

[3] Non è, forse, fuori di luogo richiamare, qui, il riscontro con *The old Cumberland beggar* del Wordsworth, del quale il poeta dice:

« and from a *bag*
All white with flour, the dole of village dame,
He drew his scraps and fragments ».

piacere) cosí: «Essa *rideva* al suo soldato obliquamente; *al sorsetto che riscalda* (?) *alternavano baci con lo schiocco;* ed ella tendeva la bocca golosa tuttavia come un *piattello*[1] da elemosina». Noi non chiederemo conto al C. di tutto il secondo verso (del quale non una sola parola è rimasta nella sua traduzione), né dei gravi arbitrii da lui commessi, di fronte al testo originale, nel resto della sua traduzione, tirata via a orecchio: ma vorremmo, almeno, sapere, di quale edizione dei canti del Burns egli si è valso; poiché in nessuna di quelle a noi note troviamo traccia di quel «sorsetto che riscalda». Altro che sorsetto! L'espressione (di cui il Burns non è affatto responsabile) non potrebbe essere piú fuor di luogo, con quel suo cosí garbato diminutivo (che fa il paio coi «pasticcetti»), riferita a gente che, per abitudine, non conosceva il «sorseggiare», ma il trincare o tracannare, come ci dice fin dai primi versi il poeta,[2] il quale descrive sempre, mirabilmente, dal vero. Via, questo non si chiama tradurre, ma sostituirsi, comodamente, all'autore, con la presunzione, forse, di aver detto piú e meglio di lui.

«Yet let my country need me, with Elliot to head me,
I'd *clatter on my stumps* at the sound of a drum».

Significa: «Pure, lasciate che il mio paese abbia bisogno di me, con Elliot alla testa, *io marcerò sbattendo con fracasso i miei moncherini* al suono del tamburo». Il C. traduce: «Ma che il mio paese abbia bisogno di me, con Elliot a comandarmi, *sbatacchierò* ancora *sulle mie stampelle*, al suono del tamburo». Lasciamo pur correre lo strano uso di quel verbo «sbatacchiare», adoperato intransitivamente, senza un oggetto: il sistema di tradurre e interpretare è sempre lo stesso. Il verbo *clatter* non vuol dire semplicemente *battere* («sbatacchiare»), ma ha implicito il concetto fonpamentale di «fare fracasso», ed è transitivo; la particella *on* qui non è preposizione equivalente a *upon*, con valore di «sulle», ma avverbio, strettamente unito al verbo *clatter*, esprimente l'idea di azione e di moto; la parola *stumps*, per affinità di suono, potrà richiamare, facilmente, all'orecchio l'italiano «stampelle»: ma in inglese essa non ha mai avuto il significato di *crutches*. E d'altronde, il poeta non dice che

[1] *An aumos dish* non è «un piattello» per raccogliere soltanto l'elemosina di denaro, ma, come annota il Chambers (op. cit., I, 172), «*a large* wooden *dish* for the reception of any alms which took the shape of food».

[2] Nel primo recitativo egli dice che costoro bevevano «with *quaffing* and laughing» (*trincando* e ridendo), malamente tradotto dal C. con «*sorseggiando* e sghignazzando».

il soldato avesse le stampelle: sappiamo soltanto, dal soldato stesso, ch' egli era costretto « ad accattare con un braccio ed una gamba di legno ».[1]

« While frighted rattons *backward leuk*
And seek the benmost bore ».

Significa: « Mentre i topi, spaventati, *si voltano indietro a guardare,* e guadagnano il punto piú profondo del loro buco ». Il C. trova opportuno di non occuparsi affatto della espressione « *backward leuk* », e, sopprimendola senz' altro, parafrasa: « I topi scapparono impauriti piú in fondo ai buchi ». E cosí, come ognuno vede, ha tolto non poco alla viva rappresentazione, che attinge in quel particolare, cosí vero, bellezza ed efficacia non comuni.

A *fairy* fiddler frae the neuk
He skirled « Encore! »
But up arose the martial *chuck,*
And *laid the loud uproar* ».

Il C. traduce: « *Un violino strillò* nell' angolo, *strillò acutamente, ancora;* ma qui si rizzò la marziale *chioccia* e *fece il suo schiamazzo* (!) ». Non era possibile tradurre peggio, e piú spropositatamente di cosí, questi poveri quattro versi. Certo, sembra quasi incredibile che il C. non abbia compreso (o, almeno, non abbia saputo renderlo chiaro traducendo) neppure il significato, così evidente, di quell' « Encore! »; ma d' altra parte la sua stessa interpunzione dimostra, chiaramente, che egli non ha proprio inteso il pensiero del poeta. Ecco, ora, quello che dice, precisamente, il Burns: « Un *divino* sonatore di violino dal suo cantuccio strillò: « *bis!* » Ma la marziale *pollastrella* si alzò in piedi, e *fece calmare il grande fracasso* ». Il lettore che è in grado di riferirsi al testo inglese, per rendersi conto di come stiano le cose, potrà giudicare da sé: ad ogni modo, a parte il senso sibillino di quel « violino » che « strillò, strillò acutamente, ancora », noteremo, inoltre: che non è lieve il dànno arrecato dalla omissione dell' epiteto *fairy,* dato dal poeta, cosí argutamente, al violinista strimpellatore: che *chuck* non equivale a *brooding hen* (chioccia) ma *a chicken* (pulcino), usato sempre, in simili accezioni, come *term of endearment.* E in questo senso va inteso, qui, dal punto di vista del soldato, che era l' amante della volgare femmina. Perciò in italiano corrisponde a « pollastrella » meglio che a « chioccia », che, se

[1] « I must beg witha wooden arm and leg ».

mai, avrebbe un significato tutt' altro che vezzeggiativo. Finalmente, ciò che è assai piú grave, la frase *laid the loud uproar* non significa, come traduce il C., « fece il suo schiamazzo », ma proprio il *contrario*. Il poeta dice, infatti, che la « marzial pollastrella », alzandosi in piedi per parlare, *fece cessare* ad un tratto il tumulto della folla ansiosa di sentire da lei la sua *Aria*. Senza ripeterci, ormai, troppe volte intorno a questo comodo quanto deplorevole sistema di interpetrare il pensiero altrui, osserveremo soltanto, che per tradurre in questo modo non c' è bisogno, davvero, di sapere l' inglese; e meno ancora è necessario sapere lo scozzese. E tiriamo innanzi.

« Then *owre again, the jovial throng,*
The poet did request,
To loose his pack and wale a song,
A ballad o' the best ».

Significa: « Allora, *di nuovo, l' allegra brigata chiese al poeta* di aprire il suo sacco e di scegliere un canto, una ballata delle migliori ». Il C., al solito, non vede subito chiara la sintassi semplicissima di questi quattro versi; non si accorge, cioè, che l' ovvia costruzione è: « *Then the jovial throng did request the poet to loose ecc.* ». E confondendo il soggetto (*the jovial throng*) con l' oggetto (*the poet*), senza capire, per giunta, che quell' *owre* (*over*) non è una preposizione, ma un avverbio, il quale intensifica il significato di *again*, traduce: « Allora, *sul vocio della folla* (!) *il poeta domandò* (!!) *di aprire ancora il sacco ecc.* ». Cosí, egli, ancora una volta, fa dire al Burns proprio il rovescio di quello che realmente dice: poiché non già il poeta chiede alla folla di lasciargli aprire ancora il sacco dei suoi canti; ma, come è naturale e logico, la folla stessa, dopo averlo applaudito cosí fragorosamente da far tremare le mura dell' albergo di Nansie,[1] gli domanda un *bis*. E questo, del resto, come abbiamo già accennato, vuole anche il buon senso, capovolto nella traduzione del C., non meno della elementare sintassi da seconda classe di ginnasio moderno.

« He rising, rejoicing,
Between his twa Deborahs,
Looks round him, and found them
Impatient for the chorus ».

Significa: « Egli (il poeta), alzandosi pieno di giubilo, *in mezzo alle*

[1] « Nansie's wa' s
Shook with a thunder of applause ».

sue due Debore, si guarda intorno, e trova che tutti sono impazienti *di cantare in coro* ». Il C. traduce, o meglio rifà, secondo il solito, a modo suo: « e alzandosi *brillando* (?), guardò intorno a sé e vide che erano impazienti di fare il *passagallo* ». Non discuteremo la proprietà di quel « brillando », e lasceremo ad altri il giudicare dell'opportunità di quel « passagallo », che ci sembra un inutile spagnolismo: domandiamo, invece, al C. per quale ragione egli abbia creduto necessario di dimenticarsi, interamente, del verso « *Between his twa Deborahs* ». A quel povero seguace di Omero, « umile schiavo di tutte le belle », già era capitato un brutto affare: « Messer Violino », di dietro alla gabbia dei polli, aveva fatto un attacco, in tutte le regole (*for and aft*)[1] alla moglie di lui; perché togliergli, per giunta, anche le « due Debore », che gli davano modo di consolarsi, cantando insieme col coro:

« I' ve lost butane, I' ve twa behin',
I' ve wife enaugh for a' that »?[2]

Facciamo grazia al lettore di altri non pochi errori, e di altre non poche inesattezze, piú o meno gravi, di interpretazione, che troppo lungo sarebbe rilevare ed esaminare singolarmente; e lasciamo, ormai, questi disgraziatissimi *Jolly Beggars,* per passare ad altro. Ma ci sia consentito, prima, di protestare, anche una volta, contro la inverosimile leggerezza con la quale ci viene presentata, dal C., come *traduzione* della parte piú notevole del capolavoro del Burns, ciò che un inglese (dopo averla confrontata col testo) chiamerabbe, giustamente, piuttosto che una traduzione, *a travesty.*

Pag. 71 (da *Frost at Midnight* del Coleridge)

« The thin blue flame
Lies on my low burnt fire, and quivers not »

Significa: « L'esile fiamma azzurra *posa sul mio fuoco, che si è consumato,* e non tremola ». Il C., con un italiano discretamente barbaro, traduce: « l'esile azzurra fiamma *è spanta sul mio fuoco arso* e non tremola ».

« *Therefore* all seasons ***shall be sweet*** to thee »

Significa: « *Perciò* tutte le stagioni *per te saranno dolci* ». Il C. dà all'espressione ***shall be*** un senso che, sintatticamente, non può avere,

[1] Davanti e di dietro.

[2] In fondo, non ne ho perduta che una, me ne restano due: di moglie, malgrado tutto, ce n' ho abbastanza.

e traduce: « Tutte le stagioni *ti sien dunque soavi* ». E non rispettando così la precisa sintassi inglese, altera il pensiero del poeta, deformandolo sostanzialmente. Il padre, infatti, secondo il chiaro atteggiamento del pensiero del Coleridge, non « fa una invocazione »; ma (ciò che è molto diverso) esprime una sua precisa convinzione, dedotta, logicamente, da quanto egli ha detto nei versi precedenti. Nei quali il ricordo della sua triste infanzia, trascorsa « pent 'mid cloisters dim »,[1] è associato, con affettuosa tenerezza, al pensiero pieno di gioia, che il suo piccino, il quale ora dorme tranquillo, nella culla lí accanto, trascorrerà la sua « in far other scenes »,[2] presso i laghi, in mezzo ai monti, sotto le nubi, libero come il vento, dove suona il linguaggio eterno di Dio, il quale « plasmerà il suo spirito ». E in questa naturale associazione meditativa di tristi ricordi e di dolci previsioni è, appunto, riposto il tenue filo conduttore dalla soavissima lirica, che l'Aynard giudica « un chef d'oeuvre classique ».[3] La squisita bellezza e l'intima essenza di questa poesia del Coleridge sfuggono al C., il quale, dopo avervi fatto su alcune delle sue solite divagazioni estetiche, trova che « la lirica si sparpaglia per successioni di carattere forse troppo ragionativo » e « il ritmo si sbriciola ».[4]

« While *the nigh thatch*
Smokes in the sun-thaw ».

Significa precisamente: « Mentre *dal vicino tetto di paglia sale il fumo* (del camino), *in mezzo alla neve che si scioglie al sole* ». Per intender bene il significato preciso di questo particolare descrittivo, che il C., secondo noi, non ha compreso, è necessario completare la graziosa descrizione col contenuto degli altri due versi che precedono, e spiegarla tutta un po' minutamente, poiché l'eccessiva concisione inglese non la rende, forse, troppo chiara. Essa è un quadretto, pieno di viva realtà, della campagna inglese al cominciar dell'inverno. Dopo una bella nevicata torna a splendere il sole: un pettirosso si posa, tra i candidi fiocchi, sul ramo di un melo tutto coperto di musco, e canta;

[1] Chiuso in mezzo a scuri chiostri.

[2] In mezzo a ben altre scene.

[3] *Op. cit.*, pag. 156. Anche il Brandl (*op. cit.*, pag. 189) giudica questa lirica come una delle piú originali e perfette del Coleridge, dicendo precisamente; « *Frost at Midnight* belong to Coleridge's *most original and finished works* ».

[4] Pag. 72.

mentre dal camino[1] del vicino tetto (di paglia) di una *cottage*, sul quale la neve si scioglie al sole, il fumo sale nel cielo. Ora, il C. senza occuparsi, né punto né poco, del preciso significato della parola *thatch*, che non può essere confuso con quello di *straw*, traduce i versi sopra citati cosí: « Mentre *accosto la paglia* (!) *fumiga disgelandosi nel sole* ». Che cos' è quella paglia che fumiga accosto al melo? È un mucchio di letame? È un pagliaio? In verità, non appare chiaro, e a nessuno può venire in mente che sia il tetto di una capanna: comunque, è certo che *thatch*, in inglese, non può avere altro significato, che quello di *paglia* (o *stipa*) *che cuopre il tetto di una capanna*, o serve, in qualche altro modo, *a coprire e riparare*. E per estensione, spesso, in poesia, può assumere, come qui, il significato di *thatched roof*. Ma il C., anche qui, piú che di darci una chiara ed esatta interpetrazione del testo, si è preoccupato di fare, intorno ad esso, della estetica e della pittura comparata, andando a cercare, nell' arte e nella poesia orientale, immagini che avessero qualche analogia con quelle contenute in questi versi del *Frost at Midnight*. E nella scena invernale del Coleridge (che si direbbe disegnata attraverso il ricordo, ancor vivo, di una impressione recente) egli ha subito visto, prima ancora di averla ben compresa, « una delicata immagine giapponese ».[2] Questo richiamo all'arte e alla poesia nipponica è, senza dubbio, piú che giusto: anzi, se si pensa che ogni scatola, ogni piattello o vassoio di lacca, piú o meno giapponese, ha l' immancabile pettirosso sul ramo ricoperto di musco, il riferimento comparativo può dirsi, addirittura, *an obvious piece of criticism*. Data la singolare passione che il C. dimostra, nella sua critica letteraria, per simili riferimenti, noi immaginiamo facilmente come debba essergli stato « spiacevole rinunziare a dedurre tutte le svariate analogie che corrono fra le immagini di *Kubla Khan* e del *Vecchio Marinaro*, e immagini della poesia giapponese, indiana, cinese »:[3] ma non meno spiacevole sembra a noi il dover rinunziare cosí spesso, nelle sue traduzioni, alla integrità e alla precisa interpretazione delle immagini poetiche del Coleridge.

[1] Non escludiamo (sebbene ci sembri meno probabile) che il poeta, invece che del fumo proveniente dal *camino* della capanna, intenda il fumo prodotto dalla evaporazione della neve (sulla paglia del tetto) per effetto del calore solare. Nel qual caso bisognerebbe tradurre: « Mentre il vicino tetto di paglia fumiga al sole per la neve che si scioglie ». Sta, ad ogni modo, il fatto indiscutibile: che *the nigh thatch* è « il vicino tetto di paglia » della capanna.

[2] Pag. 92.

[3] Ibid.

Pagg. 82 e segg. (da *La Rima del Vecchio Marinaro* del Coleridge).

« Unhand me, grey-beard loon! »

Significa: « *Lasciami andare, vecchio briccone!* » Il C. parafrasa fiaccamente: « barbogio, non mi toccare! » *To unhand* vuol dire, precisamente, aprir la mano *per lasciare ciò che uno stringe:* perciò « non mi toccare » non è che una cattiva e debole parafrasi dell'efficace espressione inglese. « Barbogio », in italiano, si dice di un vecchio *mezzo scemo* o *rimbambito:* quindi, non traduce affatto *grey-beard loon*, che significa « vecchio (letteralmente: *dalla barba grigia*) *briccone* ».

« The bride hath paced into the hall,
Red as a rose is she;
Nodding their heads before her goes
The merry minstrelsy ».

Significa: « La sposa è passata nella sala; essa è vermiglia come una rosa. Gli allegri sonatori *si avanzano, chinando la testa dinanzi a lei* ». La graziosa scena nuziale, che, come osserva il Beers, viene direttamente dalla « *old land of balladry* »,[1] è, in altre parole, questa: la sposa ha fatto il suo ingresso nella sala (*hath paced into the hall*); allora entrano, allegramente, i sonatori, e giunti davanti a lei, la salutano, in atto di reverenza, *con un cenno del capo* (nodding their heads). Il C. traduce: « La sposa ha mosso nella sala, rossa come una rosa ella è; *marcando il tempo con la testa, le vanno innanzi* gli allegri sonatori ». E cosí egli ripete il vecchio errore,[2] per cui il verbo *nod*, invece di avere il suo significato regolare di « chinare il capo » (*in segno di saluto;* in altri casi può indicare *assenso*), viene forzato, in modo inverosimile e un po' grottesco, a quello di *dimenare la testa per marcare il tempo.* Né questo è il solo errore della falsa interpetrazione rimessa a nuovo dal C., poiché in essa viene errato, di conseguenza, tutto il costrutto sintattico degli ultimi due versi, che è: « *The merry minstrelsy goes nodding their heads before her* », e non: « *The merry minstrelsy goes before her* (la precedono), *nodding their heads* ».

« And thus *spake on* that ancient man ».

Significa: « E quel vecchio *seguitò a parlare* cosí ». Il poeta aveva interrotto le parole rivolte dal vecchio marinaro all'« ospite nuziale »

[1] *Op. cit.*, II, 76.

[2] Nel quale cadde anche il Nencioni, che pure aveva sicura conoscenza della lingua e della letteratura inglese.

dopo il verso « *Till over the mast at noon* » della strofe ottava: quindi, riprendendo il racconto di lui, rimasto interrotto, è naturale che dica: «*seguitò* a parlare». E ciò indica, appunto, la particella *on*, la quale modifica, in questo senso, il valore del verbo *spake*, aggiungendovi, cioè, il concetto dell'azione che viene ripresa e *continuata*. Il C., manco a dirlo, non si occupa di simili inezie; e, nonostante il preciso valore di quella particella, che non è una inutile zeppa, traduce, senz'altro: «E così *parlò* quel vecchio». Minuzie, pedanterie, egli dirà, molto probabilmente; sì, minuzie e pedanterie, in confronto della gravità degli altri errori più grossi, ma che pur giova rilevare, e mettere in luce, per mostrare fino a qual punto le sue traduzioni siano tirate via e trascurate, senza rispetto alcuno del testo.[1]

« And through the *drifts* the snowy clifts
Did send a dismal sheen ».

Significa: «E di fra i *massi di ghiaccio galleggianti* le coste dirupate, ricoperte di neve, mandavano un orrendo chiarore». Il C. non ha netta la visione di questo particolare della descrizione del Coleridge (che pure si presenta abbastanza chiara ed evidente, attraverso quel non so che di misterioso e di vago, onde tutto il poemetto attinge una gran parte della sua bellezza), e traduce: «E di fra i *turbini* (!) le rupi nevose mandavano un lugubre fulgore». Il significato preciso della parola *drifts*, che al C. è rimasto interamente oscuro, è reso chiarissimo dal penultimo verso della strofe precedente:

«And ice, mast-high, came floating by» [2]

che egli, evidentemente, nella fretta, non ha avuto presente. La nave (dice, in sostanza, il vecchio lupo di mare) ad un certo punto si trovò in mezzo a massi di ghiaccio galleggianti, alti come il suo albero (*ice, masthigh*); sicché le dirupate coste nevose circostanti (*the snowy clifts*) scomparvero dietro di essi, e a bordo non si vedevano più: soltanto un orrendo chiarore (*a dismal sheen*) si intravedeva, di quando in quando, attraverso gli spazî che apriva, fra un masso e l'altro, la corrente stessa che li trasportava. Trasformando i *massi di ghiaccio galleggianti* in *turbini*, il C. ha guastato, nella sua sostanza fondamentale, la lugubre scena della «terra dei ghiacci e dei suoni paurosi», così fantasticamente immaginata e descritta dal Coleridge.

[1] La stessa trascuratezza il C. aveva già commessa nella traduzione di questo verso medesimo, che ricorre anche nella quinta strofe.

[2] E ghiaccio, alto come l'albero della nave, si accostava galleggiando.

« About, about, *in reel and rout,*
The death-fires danced at night »

Significa: «Intorno, intorno, *in tumultuosa danza,* ballavano a notte i fuochi della morte». Il C. ignora, manifestamente, che *reel* è il nome dato, nella Scozia, ad una danza molto rapida e movimentata, che anche oggi è assai popolare in Irlanda; e avendo trovato nel dizionario che *reel* significa *arcolaio,* traduce: «Torno torno, *come arcolai,* vorticosi i fuochi della morte danzavano a notte». E in tal modo (lasciando stare il fatto, che gli arcolai *girano,* e non *danzano*) egli falsa, con una immagine grossolana, il vero senso della espressione inglese, cosí caratteristica nella sua bella efficacia, risultante dall'endiadi e dall' allitterazione.

« *How glazed* each weary eye! »

Significa: «*Come si faceva vitreo* ogni occhio stanco!» Il C., svisando interamente il pensiero del Coleridge, dice per conto suo: «*E luceva* ogni stanco occhio».

« The western wave was all a-flame:
The day was well nigh done:
Almost upon the western wave
Rested the broad bright sun ».

Significa: «L'onda, a occidente, era tutta in fiamme: *il giorno era ormai vicino alla fine;* il sole ampio, fulgido, *quasi riposava* sull'onda occidentale». Il C. traduce: «L' onda, a ponente, era tutta una fiamma. *Sospeso* sull' onda a ponente, stava il largo fulgido sole». Egli ha omesso, tutto intero, il secondo verso, il quale indica, in modo cosí preciso, l'ultimo istante fuggevole del giorno descritto dal marinaro; e nella fiacca parafrasi che ci dà degli ultimi due versi, in cui il pensiero del poeta viene da lui foggiato a modo suo, è perduta completamente l' immagine, non oziosa, dell' infiammato disco solare che sembra *quasi* si sia arrestato sull'onda per *riposarsi:*

« *Almost* upon the western wave
Rested ».

« And is that woman all her crew?
Is that a Death? and are there two?
Is Death that Woman's mate? »

Significa: «E quella Donna è tutta la sua ciurma? *Quella lí è una Morte? e ve ne sono due?* Il compagno di quella Donna è la Morte?»

Il senso di questo strano modo di ragionare per via di domande,[1] abbastanza ovvio di per sé, è reso anche piú chiaro dalla didascalía marginale del poeta stesso. Su quella carcassa di nave (*skeleton-ship*) c'erano due macabre figure: uno spettro di donna (*The spectre-woman*) e il suo compagno (*her death-mate*), lo Spirito della Morte. Da principio il vecchio e i suoi compagni di sventura avevano visto soltanto *The spectre-woman*; ma poi si accorsero che «*on board the skeleton-ship*» c'era anche «*her death-mate*»: perciò il marinaro, narrando i particolari di questo episodio spettrale, dice:

«Is that *a* Death? and are there *two*?»

Cioè: «Quella lí è *una Morte?* e *ve ne sono due* [delle Morti]?» Il C. in tutto ciò non vede troppo chiaro, e traduce, con una indecifrabile confusione: «E *questa* Donna è tutta la sua ciurma? È *quella, la Morte? E sono qui sole* (!!). La Morte è la compagna di questa Donna?»

«The dead men stood together.
All stood together on the deck,
For a charnel-dungeon fitter».

Significa, letteralmente: «I morti stavano ritti in piedi tutti insieme. Tutti insieme stavano in piedi sul ponte, *essi che meglio sarebbero stati in un ossario sotto terra*».[2] Il C. non comprende a dovere il costrutto sintattico, e ripetendo, anche qui, l'errore già commesso da altri, per cui l'aggettivo *fitter* viene riferito a *deck*, invece che a *all* (*the dead men*), traduce: «I morti erano sorti, tutti insieme. Stavano tutti insieme sul *ponte, che meglio si sarebbe detto un ossario*». Ognuno vede da sé, come sia stato gravemente travisato, con una simile parafrasi, il logico e umano pensiero del poeta. La naturale riflessione che egli fa fare al vecchio marinaro (preso ancora da un senso di pietà e di orrore), che, cioè, quei poveri morti sarebbero stati meglio a riposare sotterra in un ossario (*for a charnel-dungeon fitter*), che ritti sul ponte di una nave, viene trasformata, illogicamente, nella insignificante osservazione, che il *ponte*, sul quale essi stavano in piedi tutti insieme, «*meglio si sarebbe detto un ossario*».

[1] Questo modo di procedere per domande (alle quali, spesso, segue la risposta) è proprio dello stile dell'antica ballata di proposito imitato, insieme col metro, dal Coleridge.

[2] *Dungeon* (che il C. non ha tradotto) aggiunge a *charnel* il concetto di *under ground* (sotto terra), perché esso significa, appunto, un *sotterraneo*, che serve come prigione.

Pag. 182 (da *She was a Phantom of Delight* del Wordsworth).

« A Creature not too bright or good
For human nature's daily food:
For transient sorrows, simple wiles,
Praise, blame, love, kisses, tears, and smiles ».

Il C. traduce: « Creatura non troppo splendida né troppo buona *per essere nutrimento quotidiano alla umana natura*, e per i dolori che passano e le semplici astuzie, la lode, il biasimo, l'amore, i baci, le lacrime ed i sorrisi ». Grammaticalmente questa interpretazione è quella che si presenta piú ovvia (salvo l'*aggiunta* di quella congiunzione *e*, che turba la posizione sintattica, chiara e precisa, dei due versi successivi, i quali sono apposizione esegetica del verso precedente): ma ad un lettore non superficiale essa non sodisfa pienamente; e, forse, l'interpretazione giusta è diversa. Riprendiamo un poco il concetto fondamentale di tutta la graziosa lirica, che è una delle migliori e piú sentite del Wordsworth, il quale affermò, non senza un intimo compiacimento, che l'« aveva scritta col cuore ».[1] Dice, dunque, il poeta, che la giovinetta (Mary Hutchinson, divenuta sua moglie nel 1802), apparsagli (in un primo sguardo superficiale) soltanto come una attraente immagine di grazia e di bellezza (*a lovely Apparition*), nata per essere « *a moment's ornament* », in una piú intima visione (*upon a nearest view*) si rivelò a lui spiritualmente; gli apparve, cioè, in tutto il tesoro dell'anima sua. Egli la vide, allora, non piú come « *a Phantom of Delight* », ma come « *a Spirit* »: tuttavia ella conservava ancora la sua natura di Donna (*Yet a Woman too!*);[2] e come tale, cioè come creatura appartenente alla *natura umana*, anch'essa *doveva nutrirsi di amore, di dolore, di sorrisi e di lacrime*, ossia di tutto ciò che, purtroppo, è il « cibo quotidiano dell'umanità » (*human nature's daily food*). Cosicché la traduzione, meno ovvia, forse, ma piú probabile perché piú logica, di quei versi, a noi sembra che debba essere questa: « Creatura non troppo fulgida né troppo buona, *per nutrirsi del cibo quotidiano della natura umana: cioè*, dolori passeggeri, piccole astuzie, lode, biasimo, amore, baci, lacrime e sorrisi ».

« A perfect Woman,...
And yet a Spirit still, and bright
With something of angelic light ».

Significa: « Donna perfetta,.... e pur *sempre* Spirito, e *circonfusa*

[1] « *It was written from my heart* ».

[2] *A Spirit yet a Woman too* significa: « Spirito, *ma pur* Donna *ancora* », e non « Spirito *ora* e *tanto* Donna », come infelicemente parafrasa il C.

di uno splendore che ha qualche cosa della luce degli angeli ». Il C. traduce : « *Una* Donna perfetta, ... e tuttavia *uno* Spirito *fermo* (!!) e *splendente con* qualche cosa di angelica luce ». E gli errori nei quali egli è caduto nella traduzione di questi due versi non son pochi. Prima di tutto egli non ha compreso che *still* (parola a lui poco amica, come già abbiam visto) è avverbio (come indica la sua stessa posizione sintattica) e non aggettivo, e quindi significa « *sempre, ancora* » e non « *fermo* », come egli ha tradotto, falsando interamente il concetto fondamentale del Wordsworth ; in secondo luogo non si è reso conto, che l' aggettivo *bright* (sebbene logicamente, e in modo indiretto, si riferisca anche a *Spirit*) grammaticalmente deve essere riferito a *Woman*: la *Donna* gli appare *sempre* come uno Spirito, appunto perché, pur restando Donna (*yet a Woman too!*), è *circonfusa* di uno splendore angelico. Finalmente, l' espressione « splendente *con* ecc. » o è una cattiva traduzione italiana di quella inglese « bright *with* ecc. », in cui la preposizione *with* (come in « bright *with* fame », « bright *with* fire », « rich *with* praise » ed altre simili accezioni) si traduce *di*, e non *con;* ovvero al C. è, senz' altro, sfuggita la precisa posizione sintattica della preposizione *with*, che qui, come appunto nelle accezioni accennate, è collegata strettamente con l'aggettivo *bright*, e non già (nel senso di *possessing*) con *something*.

La lista degli errori, delle inesattezze, degli arbitrî deplorevoli e delle facili parafrasi potrebbe seguitare ancora per un pezzo: ma credo che quelli rilevati fin qui, nei pochi passi sui quali ci siamo soffermati anche troppo a lungo, basteranno, ormai, per giustificare le gravi parole onde cominciammo questa parte, veramente ingrata e incresciosa, della nostra recensione. Dicemmo che il C., per quanto riguarda questa parte del suo lavoro, non troverà facilmente molta indulgenza, e crediamo di non esserci ingannati. Il vecchio adagio *errare humanum est* può, è vero, essere sempre invocato con onore da quanti, lavorando con diligente coscienza, sono pur soggetti, umanamente, ad errare. Soltanto chi non ha mai fatto, può essere sicuro di non aver mai errato: ma qui l' errore (spesso non lieve) è cosí frequente, anche nell' ambito di pochi e facili versi, che diventa quasi un sistema, contro il quale l' animo di chi legge si ribella.

Roberto Browning in una delle sue ultime liriche scriveva : « Nel tradurre, di grazia, esattezza ; non la piú piccola bugia che cerchi di far meglio, per secondare il gusto del tempo : nulla di piú, nulla di meno ».[1] La raccomandazione, fatta con garbatezza cosí arguta e

[1] « In translation, if you please,
Exact, no pretty lying that improves,
To suit the modern taste : no more, no less ».

Da *Development,* in *Asolando,* London, Smith, Edler and Co. 1890.

pungente dal grande poeta, è tale da sgomentare, forse, anche il piú abile e coscenzioso traduttore del mondo: ma appunto per questo, non sarebbe male che la conoscessero, o la ricordassero meglio, quanti si accingono all'opera del tradurre, la quale non è cosí piccola ed agevole cosa, come spesso, a torto, si giudica. Non per nulla si dice che Victor Hugo tenesse piú alla traduzione di Shakspere del figliuolo Francois, che a tutta la sua grande opera di poeta.

CINO CHIARINI.

PER UNA CANZONE DI GIACOMO DA LENTINO

È noto che una canzone di Giacomo da Lentino, quella che comincia *La 'namoranza desiosa*, diè luogo circa vent'anni or sono a lungo interessante dibattito per via d'un riferimento cronologico, che G. A. Cesareo aveva creduto di trovarvi: essa alluderebbe nella quinta stanza, come a fatto sincrono, alla battaglia combattuta nel lunedí avanti Natale del 1205 tra Genovesi e Pisani per il possesso di Siracusa, e in quel torno di tempo sarebbe dunque stata composta.[1] Ora una rima qual è questa d'imitazione strettamente provenzale, se scritta davvero nei primissimi anni del secolo decimosecondo, basterebbe da sola a sovvertire tutto quanto la critica tiene per fermo circa alla genesi della nostra piú antica lirica d'arte; la quale, in tal caso, avrebbe avuto il suo primo indiscutibile svolgimento fuor d'ogni influsso della « magna curia » di Federico II, anzi forse quando il Cesare svevo non era ancor nato.

Ma l'ardita ipotesi si sgretolò sotto l'analisi di parecchi studiosi, concordi tutti nella parte negativa, discordanti invece cosí nell'interpretare i sei versi piú dibattuti, come anche nell'esegesi complessiva dalla non lunga rima.

Non è mio scopo tornare qui sulla disputa antica, alla quale portai a suo tempo un modesto contributo,[2] né di trattenere chi legge rifacendone la storia; tanto piú che questa *Rassegna* stessa ha avuto l'onore d'accogliere nella sua terza annata (1895, p. 69 sgg.) un poderoso articolo di Adolfo Mussafia, dove le principali pubblicazioni in argomento furono prese in esame. Per notizie che s'estendano a data posteriore, vedasi inoltre il Torraca ne' suoi *Studi su la lirica*

[1] G. A. Cesareo, *La poesia siciliana sotto gli Svevi,* Catania, N. Giannotta, 1894, pp. 14-16.

[2] *Giorn. stor. d. lett. ital.,* vol. XXV, p. 10 sg.

italiana del duecento,[1] senza trascurare un contributo di G. Bertoni, ultimo ch'io sappia ad occuparsi del tema.[2] Avendo testé avuto occasione di riesaminare la rima in parola, mi propongo soltanto di presentarne un testo critico che spererei quasi definitivo e, sopra tutto, d'interpretarla in ogni sua particolarità piú minuta.

Chi avrà la pazienza di confrontar questa mia con le precedenti edizioni,[3] dovrà riconoscere che il divario, spesso sostanziale, tra le proposte che seguono e le altre già note, giustifica questa tenue fatica.

La canzone ci è conservata solo dai due manoscritti fondamentali A (Vatic. 3793) e B (Laurenziano-Rediano IX);[4] ma quest'ultimo la reca in quella sezione (carte 99 sgg.) dove sottentra un secondo copista, il quale attinse ad una fonte che con A presenta strettissima parentela.[5] Cosí troviamo nei due apografi quasi delle semplici divergenze grafiche, che non intaccano il senso. Nel riprodurre via via le stanze singole, facendole seguire da un'accurata parafrasi esplicativa e dai necessari commenti, aggiungerò in nota le varianti d'entrambi, quando esse mi paiano comunque degne d'attenzione, tralasciandole senz'altro in caso contrario.

St. I.

La 'namoranza disïusa
che dentro al mi' cor[e] è nata
di voi, madonn[a], àe pur chiamata
merzé: se fusse aventurusa!
E poi ch' i' non trovo pietanza,
per paura o per dottare
s'io perdo amare,
amor comanda ch' io faccia arditanza.[6]

[1] Bologna, Zanichelli, 1902, p 59.

[2] G. Bertoni, *Il Duecento,* Milano, Vallardi (senza data), p. 67.

[3] Per non rifarmi alle stampe dell'Allacci e del Valeriani, ricorderò quella tanto piú autorevole di E. Monaci, a p. 50 della sua *Crestomazia dei primi secoli,* fasc. I, Lapi, Città di Castello, 1888; oltre alle edizioni complessive dei proff. Comparetti e D'Ancona (vol. I, p. 25, de *Le antiche rime volgari secondo la lezione del cod. vat. 3793,* Bologna, Romagnoli, 1875), del Torraca e del Mussafia (nelle loro memorie già sopra ricordate), ed alle parziali di quanti intervennero nella discussione.

[4] Entrambi l'ascrivono al «Notaro Giacomo». Nel primo è a carte 2 *verso,* nel secondo a carte 100.

[5] Cfr. N. Caix, *Le origini della lingua poetica italiana,* Firenze, Succ. Le Monnier, 1880, p. 24.

[6] V. 3: *madonna e* A, *madonna et* B — v. 4: *seffosse* A — v. 5: *chio* B, *nontruouo* A — v. 8: *amore* A, B.

La desiosa innamoranza la quale di voi, madonna, è nata dentro al mio cuore non ha fatto finora che chiamar mercede. Cosí fosse avventurosa! Che se non trovo pietà; se, invece, per la mia paura e per le mie titubanze, mi tocca in sorte di perdere la contentezza d'essere ricambiato da voi; (ecco) Amore mi comanda di cambiar tono e di far atto d' audacia.

La canzone è a *coblas unissonans* e *capfinidas:* come in questa stanza, anche nelle seguenti i primi sei versi sono novenari, quinario il settimo, endecasillabo l' ultimo. Alla prima e alla quarta sede ho restituito la rima siciliana, pienamente consentendo nella teoria recentemente svolta in proposito da E. G. Parodi.[1]

St. II.

Grande arditanza e coragiusa,
in guiderdone, amor m' à data
e vuol che donna si' acquistata
per forza di gioia amurusa.
Ma troppo è villana credanza
che donna degia inconinzare:
ma vergognare
perch' io coninzi, non è mispregianza?[2]

Ardimento grande Amore m' ha donato, in guiderdone (della mia fede), e vuole che donna sia conquistata (che io mi provi a conquistarvi) per forza d'amoroso piacere (cioè scoprendo audacemente l'affetto che mi rallegra il cuore). Ma troppo è contrario a gentilezza il credere che simile iniziativa possa muovere dall' amata: che essa invece s' abbia a vergognare se comincio io, non è (non sarebbe) forse (da sua parte) un segno di dispregio?

Per il significato fluttuante e multiforme da attribuire al vocabolo *gioia* nel linguaggio poetico cortigianesco di Provenza e d'Italia, e per le varie accezioni che esso assume a mio credere nei vv. 12, 18 e 48 della presente rima, mi fu utile scorta l' accurata ricerca di F. Settegast, *«Ioi» in der Sprache der Troubadours.*[3]

[1] *Rima siciliana, rima aretina e bolognese* in *Bull. d. soc. dant. ital.,* N. S., vol. XX, p. 113 sg.

[2] V. 11: *uuole* A, B. — v. 12: *amorosa* A, B — v. 13: *credenza* A, B. — v. 14: *incominzare* B. — v. 16: *cominzi* B. *mia spregianza* A. B.

[3] In *Berichte über die Verhandlungen d. k. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Phil. hist. Cl.* 1889, pp. 99-154.

Nel v. 16 il « mia spregianza » comune ai due mss. A e B non può celare, come fu riconosciuto in precedenza da altri critici, se non un « mispregianza », che tanto bene s'attaglia col senso e con l' intonazione complessiva della rima.

St. III.

Di mispregianza amor mi scusa,
se gioi' per me è coninzata
di voi, che tant' ò disïata
e sonne in vita cordogliusa:
Cà, bella, sanza dubitanza,
tutte fiate in voi mirare,
veder mi pare
una maravigliosa simiglianza.[1]

Da tale dispregio Amore stesso mi scusa (*mi fa esente*), *se* (*pure*) *io comincio a manifestar la gioia che sento in grazia di voi, tanto da me desiderata e per cui tanto soffro: giacché, o bella, senza dubbio alcuno, ogni qual volta vi contemplo, parmi di scorgere qualcosa di meraviglioso.* (Quindi, si sottintenda, spregiarmi non potete. Io devo palesare i miei sentimenti, perché mi è impossibile farne a meno).

Nel v. 17 il congegno delle *coblas capfinidas* rende sicuro « mispregianza », riconosciuta che sia la necessità d' introdurre lo stesso termine nel verso che precede. E a sua volta la ripetizione imposta dal metro ratifica il ritocco di prima, in quanto « mispregianza » è ben l' unica parola ragionevolmente sostituibile agli errati « mia spregianza » e « mia speranza » offerti dai codici. La frase « se gioi' per me è coninzata » si spieghi: *Se da me* (*in questi versi*) *si è una buona volta rotto il ghiaccio, se in essi si manifesta, dopo tanto silenzioso affanno, il mio amore.*

St. IV.

Tanto siete maravigliusa,
quand' i' v' ò bene afigurata,
c' altro parete ch' encarnata:
se non ch' io spero in voi, gioiusa!

[1] V. 17: *mia speranza* A, B — v. 18: *segioia* A, B. *cominzata* B — v. 20: *esonon inuita* B — v. 23: *vedere* A, B.

Ma — tanto tarda la speranza —
solamente [per] perdonare
[a]i mal parlare,
32 amor non vuol ch' io perda mia intendanza.[1]

Siete tal meraviglia, a ben contemplarvi, che non parete creatura di carne ma cosa di cielo: (dunque dovrei tenermi indegno del vostro affetto), eppure spero in voi, o avvenente. Ma dacché la speranza cotanto indugia (a convertirsi in realtà), Amor non vuole che io perda il mio intendimento (che mi distolga da voi) solamente per perdonare (consentire, condiscendere) alle male lingue, (per evitare quei commenti indiscreti che vi danno noia).

L' unico tratto oscuro di questa stanza è nella frase che i mss. leggono cosí: « solamente per donare. oi mal parlare », ove la mancanza d' una sillaba fa certi che ritoccare bisogna. Tra le congetture varie (*per adonare i m. p.*, Torraca — *per lo donare*, Casini — *per ridottare*, Mussafia), preferisco di molto la piú semplice, già suggerita dal Monaci; ammettendo caduto *per* — cosa ovvia, data la duplicazione del medesimo segno abbreviativo — e scambiato *ai* in *oi* nel v. 17. « Perdonare ad uno », in valore di « risparmiarlo » e quindi anche « piegarsi, consentire alle sue brame », trova larga esemplificazione nei Dizionari.[2]

St. V.

Molt' è gran [perta] ed inoiusa
chi vede ciò che piú gli agrata
e via d' un passo è[i] piú dottata
36 che d' Oltremare in Saragusa.
Ed è battaglia, ov' om si lanza
a spad' e lanza, in terra o mare,
e[n] non pensare
40 di bandire una donna per dottanza![3]

È perdita molto grande e spiacevole (quella di) chi — come me — si veda innanzi, lungi appena un passo, la cosa che sopra tutte gli ag-

[1] V. 25: *merauilliosa* B — v. 27: *che carnata* B — v. 30: *per donare* A, B — v. 31: *oi* A, B. *malparllare* A — v. 32: *amore nonuuole* A, B.

[2] Cfr. ad esempio il Tommaseo-Bellini, § 4 di *perdonare.*

[3] V. 33: *gran cosa* A, B — v. 35: *dumpasso* A. *epiu dotata* A, B — v. 37: *Edibatalglia* A. *Edinbattallia* B *ouommo* A. *ouomo* B — v. 38: *espade e* A. *aspada e lanze* B — v. 39: *enompensare* A. *enonpensare* B.

grada; e questo brevissimo tratto residuo di via l'atterrisca piú del percorso (penoso, pericoloso), che intercede fra terra d'Oltremare e Siracusa. E nel non risolversi (nel non sapersi decidere), per timore, a celebrar le lodi d'una donna (come voi) è (, sempre per questo spirito irresoluto, vale a dire per me) una (vera) battaglia: ma di quelle addirittura formidabili, quando — in terra o in mare che sia[1] *— uno si scaglia a spada e a lancia, perdutamente.*

Su questi versi ampiamente discussi mi sia lecito un discorso alquanto piú diffuso. Comincio col notare che i mss., leggendo al v. 33 « Molt' è gran cosa ed inoiosa », escludono l'artifizio proprio alle *coblas capfinidas*, le quali domandano sul bel principio d'ogni nuova stanza la ripetizione d'una parola specialmente rilevante, contenuta nell'ultimo verso di quella che precede: ripetizione, se possibile, perfetta e, in caso contrario, con semplici varietà di desinenza. Tal manchevolezza, avvertita dal Casini, lo indusse a supporre caduta una stanza intermedia, anche perché gli parve troppo tenue il nesso logico tra le due, che uniche rimangono cosí scompagnate. Il Mussafia, a sua volta. si contentò di rilevare che la connessione ideale, in effetto, non manca e che di una stanza 4.ª *bis* non si sente quindi bisogno; ma non si diè pena della tecnica del componimento, offesa in maniera sí aperta. Or si rifletta che i vocaboli veramente significativi del v. 32 sono « intendanza » e piú ancora « perda », in quanto « perder l'intendenza » individua dopo tutto un concetto unico, equivalente a « disamorarsi », dove il verbo prepondera sul nome. Se è impossibile far entrare nel v. 33 quest'ultimo, perché non sostituire « perta » all'incolore e generico « cosa? »

Nella frase « e via d'un passo è piú dottata » ho supposto, dopo « è », una forma pronominale per maggiore chiarezza (*èi*), intendendo: *La via d'un passo (un solo passo da percorrere) è a lui piú formidabile che (la via) da Oltremare a Siracusa.* Col Torraca, non esito ad assegnar a « Oltremare » il senso tradizionale di « Terrasanta »; mentre invece trovo meno agevole acconciarmi a tradurre, com'egli fa dubitosamente, la « Saragosa » dei codici in Saragozza, piuttosto che in Siracusa. Notò invero il Cesareo[2] che anche nel commiato della poesia *Part' io mi cavalcava* l'anonimo autore dirigeva a « Saragosa » la propria canzone, per trovarvi l'amata, naturalmente in Sicilia, non già nella Spagna. Aggiungerò per mio conto che un nativo da

[1] Quanto al *mare,* naturalmente, l'autore immagina due navi abbordate: e dice *in terra o mare,* alludendo a battaglia ipotetica, e non punto precisabile né precisata.

[2] *La poesia siciliana* cit., p. 372.

Lentini doveva assai facilmente pensare alla vicinissima Siracusa (e *Saragusa* appunto è suggerito dalla restituzione della rima sicula) come a scalo non insueto di navi che provenissero dalle terre d'Oriente, laddove non si concepisce analoga suggestione per Saragozza, tanto lungi da Lentini e dal mare tanto lontana!

Giunti qui, devo richiamar l'attenzione sopra una circostanza di fatto addirittura capitale per il caso nostro e, non ostante, sfuggita agli studiosi che mi precedettero; i quali tutti, col maggiore sforzo di buona volontà, ma senza soddisfacente risultato, mirarono a collegar strettamente il senso del verso 37 con quello dell'antecedente quartina, tratti forse in inganno dalla presenza d'una congiunzione iniziale. Eppure è manifesto che sempre, in tutte le strofe, il pensiero significato nella *fronte* (vv. 1-4) è separato nella più netta guisa da quello che segue nella *sirma* (vv. 5-8), cui i manoscritti danno il solito contrassegno della lettera maiuscola. Il distacco è avversativo, mediante la particella tipica *ma*, nelle stanze 2.ª, 4.ª e 6.ª: avversativo ancora, quantunque dissimulato da un *e*, nella stanza 1.ª: il *cà* della 3.ª introduce giustificazioni di quanto s'era asserito avanti: la *e* di questa stanza 5.ª porta seco un nuovo concetto a rincalzo del precedente, già in se stesso ben terminato e conchiuso. È forza dunque, per raggiungere una spiegazione plausibile, battere altra via da quella finora tenuta e ricavare un senso dalla sirma per sé presa, senza spezzarla piú in due membri, il primo dei quali (vv. 37-38) legato inseparabilmente con la *fronte* e l'altro dipendente esso pure dalla medesima, per via di sottintesi arditissimi. Io spero d'esservi riuscito con la semplice sostituzione d'un originario « Edebattaglia », al v. 37, dove A legge « Edibatalglia », e col congetturar caduto un segno d'abbreviazione al v. 39, sí da ottener « e*n*nonpensare » al luogo di « enonpensare ».

« Pensare » etimologicamente vale « ponderare, librar nella mente », ma spesso altresí finisce con significar senz'altro: « decidere ». Se io « ho pensato » fermamente di far una data cosa, il periodo delle incertezze può dirsi superato ormai, e la determinazione già presa. Nel « non pensare », nel non determinarsi cioè, nel non si decidere a « bandire una donna », è (=consiste) la battaglia d'affetti e di sentimenti, che il Notaro si è sforzato di rendere con icastica vivacità nel periodetto preso in esame.

« Bandire una donna », lo confesso, è espressione la quale mi lascia un po' incerto. Se non che « bandire » in valore di « cacciare in bando, allontanare » (e sia pur da noi stessi, dell'animo proprio), non mi sembra s'accordi punto con l'insieme del discorso; e « far bandita d'una donna », cioè « volerla goder solo », come intende il

Salvini,[1] soddisfa ancor meno. Nella buona compagnia del Mussafia e del Torraca, meglio quindi parafrasare cosí: « Nominar pubblicamente una donna con dimostrazioni di lode, dirne le lodi ».

Che se la proposta connessione tra il v. 37 e il 39 paresse sforzata, potrei suggerire invece: « Ed è battaglia . . . . e[l] non pensare » ecc., cioè: « Il non sapersi risolvere è una battaglia penosa ».

Ovvero anche, da ultimo,: « E di battaglia . . . . è non pensare », cioè: « È (cagione) di battaglia intima assai fiera il non sapersi decidere ». Per questa terza congettura, si tengano presenti espressioni abbastanza comuni, sul tipo: « Di cruccio, di travaglio grande è per lui non pensare di vendicarsi una buona volta », e si confronti il Vocabolario degli Accademici della Crusca, quinta impressione, al § CIV del verbo *Essere*.

St. VI.

Nulla bandita m' è dottusa
  se non di voi, donna pregiata;
  ch' anti vorria morir di spata
  che voi vedesse curucciusa.
  Ma, tanto avete canosanza,
  ben mi dovreste perdonare
  e comportare,
  s' io perdo gioi' : ché so m' aucide amanza.[2]

Questo timore non avrei già, se si trattasse di un'altra; l' ho invece trattandosi di voi, donna pregiata, dacché preferirei morir di spada, in luogo di spiacervi. Ma — siete cosí saggia ! — dovreste ben perdonarmi e comportare (la mia audacia), se (altrimenti, come vi dico,) io perdo ogni benessere (perdo quella gioia spirituale per cui mi tornerebbe dolce il vivere): perché so (conosco e sento) che (un siffatto) amore (compresso di continuo nell' animo) mi fa morire.

Tirando le somme, l' andamento ideale della rima da noi esaminata può ormai, se non m' illudo, riassumersi con perfetta chiarezza nello schema seguente:

[1] In *Poeti del primo secolo della lingua italiana,* Firenze, 1816, vol. I, p. 275, nota 6.

[2] V, 43: *morire* A, B — v. 45: *canoscienza* A, *cannoscienza* B — v. 48: *gioia* A, B.

St. 1: *Coi riguardi, col silenzio, nulla ho finora ottenuto.*

St. 2: *Amor mi dice: ardisci! Io dunque oso per primo, e non penso con ciò di farvi il menomo torto.*

St. 3: *Esso medesimo, Amore, mi scusa anzi dell'ardimento, tanto siete bella.*

St. 4: *Perché dovrei trattenermi (secondandovi nella téma dei malparlieri) e ancor tacere e perdere l' occasione?*

St. 5: *Stato d' incertezza penosissimo, fin troppo gravoso, questo mio . . . .*

St. 6: *Ond' è che lo tronco, fidando nella saggezza vostra. Se no, morrei !*

Ciò posto ed ammesso, esula per sempre anche il sospetto piú lontano che l'autore abbia alluso in questi suoi versi ad un qualsiasi fatto d'arme cronologicamente precisabile: mentre la « battaglia in terra *o* in mare » di Giacomo da Lentini, al pari dell'altra « battaglia de' diversi pensieri » rappresentata da Dante nel capo XIV della *Vita Nuova*, appartiene tutta e solo all' innocua famiglia delle figure rettoriche !

Flaminio Pellegrini.

FRA TESTI E CHIOSE

I.

Mi propongo di raccogliere sotto questo titolo osservazioni varie che son venuto facendo sulla lezione e sull' interpretazione di parecchie antiche poesie durante i miei studi sul Canzoniere di Dante. E comincio dal disgraziatissimo Cino da Pistoia, per aggiungere a quelle che addussi nel *Marzocco* del 18 gennaio 1914 altre prove della possibilità, e della necessità, di fare delle sue rime un' edizione molto migliore di quelle che abbiamo, senza aspettare che siano compiuti gli studi per la vagheggiata edizione critica definitiva.

Prendiamo la poesia che comincia *Amor la dolce vista di pietate*. È una ballata d' una sola stanza (ABC. ABC. CYY) con la ripresa XYY, e vien data come sonetto dal Pilli, dal Ciampi e dal Fanfani: un sonetto di dodici versi ordinati a tre a tre! Il Carducci, giovine ancora, fece almeno dei dodici versi un' unica stanza senza darle nome! Potevano quegli editori aver lume dalle pause metriche a determinare le pause del senso, per l'uso quasi costante nei vecchi rimatori di mandare le une e le altre quasi sempre d'accordo; e non se ne giovarono. Ecco qual lezione ci offre il Fanfani:

Amor la dolce vista di pietate,
  Ch' è sconsolata in gran desio, sovente
  Meco sen viene a doler ne la mente
Del mio tormento, e dell' atto sdegnoso
  Di quella bella donna, a cui son servo:
  È nata questa virtú del desio
D' ornar il suo bell' aspetto vezzoso,
  Lo quale adoro piú che Dio et osservo;
  Ella non degna, o dolce Signor mio.
Deh spandi in lei la tua vertú sí, ch' io
  Con pietà veggia tua stella lucente,
  E spegna l' atto che mi tien dolente.

Ed ecco il senso che ne ricava:

La vista di pietà, l' apparenza, cioè, lo spirito di pietà, che vive sconsolato, viene spesso a dolersi del mio tormento e dell' atto sdegnoso della mia donna. Questa virtú, questo spirito di pietà, è nata dal desiderio che ho di ornar il suo bell' aspetto, il quale adoro e osservo (e riverisco) piú che Dio. Ma ella non mi degna; e prego te che infonda in lei la tua virtú, sicché io veggia accendersi un raggio di pietà, e speguersi il fuoco dello sdegno di lei.

Lasciamo andare la *vista di Pietate* che diventa indifferentemente ' apparenza ' o ' spirito di pietà ' (*vista* è qui immagine, figura); ma come si può ammettere che la pietà nasca dal desiderio che il poeta ha d' *ornare* il bell' aspetto della sua donna? e che proposito è questo di ornare (in che modo?) il viso d' una donna? Pietà sarà nata, mi pare, dal tormento del poeta; e la pietà, cosí nata, avrà il desiderio d' inspirare di sé la donna, sicché la compassione compaia, quasi ornamento, sul viso di lei, ché sta bene pietà nel viso di donna bella; e poiché pietà nasce facilmente d' amore, ecco l' opportunità d' invocare Amore, che spanda la sua virtú sulla giovane sdegnosa. Propongo quindi la lezione:

Amor, la dolce vista di Pietate,
  ch' è sconsolata in gran disio, sovente
  meco sen viene a doler ne la mente.
Del mio tormento e de l' atto sdegnoso
  di quella bella donna a cui son servo
  è nata in questa vertute 'l disio
  d' ornar il suo bell' aspetto vezzoso,
  lo quale adoro piú che Dio e osservo:
  ella non degna, o dolce signor mio.
  Deh spandi in lei la tua virtú, sí ch' io
  con Pietà veggia tua stella lucente,
  e spegna l' atto che mi tien dolente.

E all'interpretazione del Fanfani sostituirei presso a poco questa:

Amore, la dolce figura di Pietà, ch' è sconsolata per il mio soffrire e piena del desiderio di piegare a compassione Madonna, viene spesso a dolersi meco nella mente.

Dal mio tormento e dall' atto sdegnoso di quella bella donna a cui son servo, è nato nella Pietà il desiderio d'ornare di sé il bell'aspetto d'essa donna, il quale io adoro e riverisco piú che Dio; ma ella non degna tale ornamento, o dolce mio signore. Deh spandi in lei la tua virtú, sicché io vegga questa stella lucente del tuo cielo[1] accompagnata da Pietà, e spengi[2] l'atto che mi tien dolente, cioè (v. 4) il suo atteggiamento sdegnoso.

Cino si compiace spesso di immagini e di concetti simili a quelli che sono espressi in questa ballata. Il desiderio da parte di Pietà di consolare chi soffre si ritrova nella canzone a Dante per la morte di Beatrice, ove il poeta immagina che Amore e Pietà richiedano a lui di confortare l' amico:

Avegna ched el m' aggia piú per tempo
per voi richesto Pietate e Amore
per confortar la vostra grave vita....

Pietà che nasce dal martirio ha un riscontro nel son. *Zafiro che dal vostro viso* (8 ' Pietate, che del mio martirio caggia '). Bello sarebbe per il poeta che Madonna Amore e Pietà fossero sempre d' un medesimo volere; ma pur troppo quella prima è tanto altera e sdegnosa, che Pietà spesso non osa far motto innanzi a lei, se non è confortata da Amore, che solo può vincere la sua crudeltà.

Deh com' sarebbe dolce compagnia
se questa donna e Amore e Pietate
fossero insieme in perfetta amistate....
(*Deh com' sarebbe,* 1-3).

Questa donna gentil, che sempre mai
poi ch' io la vidi disdegnò Pietanza....
(*Questa donna gentil,* 1-2).

[1] Cfr. lo stesso Cino, *La bella stella,* 1-3.

La bella stella che 'l tempo misura
sembra la donna che m' ha innamorato,
posta nel ciel d' Amore.

[2] Intendo *spegna* come imperativo da ' spegnare ': *mi spegna,* mi spegne, è nella canzone dello stesso Cino *Lo gran disio.* ' Spegnare ' era piú propriamente del gruppo occidentale dei dialetti toscani, ed è ancor vivo nel lucchese.

.... ella [Madonna] è tanto leggiadra alta e vezzosa
ch' innanzi a lei Pietà non farà motto,
s' Amor non l' assicura, ch' ogni cosa
lusinga e vince, e può far, sí è dotto,
una selvaggia fera esser pietosa.

(*Saper vorrei,* 10-14).

II.

Pietà e Amore sono, nelle rime di Cino, sempre congiunti insieme, e insieme si sforzano ad ottener mercede. Ciò mi consiglia una correzione nel testo del son. *Lo fin piacer*, ai vv. 12-14. Tutte le edizioni, a cominciare dalla Giuntina sino a quella del Fiodo, leggono:

.... se mercede ad Amor chero,
dice: « Pietà non è in la virtú nostra
che tu la trovi »; e cosí mi dispero.

Propongo di correggere:

.... se mercede ad Amor chero,
dice Pietà: « non è in la virtú nostra
che tu la trovi »; e cosí mi dispero.

Si noti, a conforto della mia proposta, come anche nei passi seguenti Pietà sia rappresentata come una virtú che coopera con Amore a cercare mercede, benché spesso non riesca ad ottenerla o non s'attenti neppure a chiederla:

.... di mia vita potestate
dice [Amore] ch' egli ha di sí altero loco,[1]
che dir « mercé! » non vi potria Pietate.

(*Infin che gli occhi miei,* 9-11).

.... piú m' incresce, lasso! che si vede
meco Pietà tradita da Mercede.[2]

(*Io son sí vago,* 13-14).

Morto mi fu 'l core, com' voi udite,
donna, in quel punto, e non ve n' acorgeste,
ch' uscir di voi la vertú non sentite.

[1] Il Fanfani chiosa: « Dice essergli stata data in sua potestà la mia vita da sí potente nume... » (p. 4); ma è da intendere invece: da sí altera donna. Cfr. lo stesso Cino nel son. *Avegna che crudel,* vv. 13-14:

Cosí degg' io tener la morte a gioco
da che mi vien di cosí alto loco.

[2] Mercede è personificata, accanto a Pietà, anche nel son. *Pietà e Mercé*

Poscia Pietate, che di sé mi veste,
lo v'ha mostrato; onde fera ne gite,[1]
né mai udir mercé di me voleste.
(*Lo core meo,* 9-14).

.... Amor, cui servir vene
ciascun per forza, non ha in lei [Madonna] potestate:
dunque convien che per sola Pietate
acquisti in lei, per suo onor, mercede.
(*Tanta paura* — di Cino? — st. 4).

Qui non vegg'io, dolente!, che mi vaglia
chiamar Pietade, ché la sua mercede
non aiuta omo che cosí travaglia.
(*Amico s'egualmente,* 9-11).

mi raccomande a voi; dove il Fanfani (p. 108) vorrebbe mutare in *mi raccomando* il *mi raccomande,* non sapendo a chi riferire quel *voi,* se non a Pietà e Mercé; ma è evidente che il poeta si rivolge alle donne che fanno compagnia a Madonna (vv. 3-4).

[1] Il Fanfani annota: « *Fiera ne gite.* Ne siete altera: ne menate orgoglio. Qui veggiamo la voce *fiero* per altero, che è tutta francese; dovrassi usar noi perché la usò Cino? Sí, dicono i pedanti; ma chi ha senno dice di no » (p. 58). Veramente chi ha senno dirà che qui *fiera* sta nel solito senso di sdegnosa, crudele: Pietà ha fatto accorta Madonna che altri ha osato mirarla, onde essa si sdegna, e sdegnata s'allontana. E chi ne dubitasse, ecco lo stesso Cino che toglie ogni dubbio nella canz. *I' no spero che mai,* st. 2.ª, ove esprime piú chiaramente il medesimo pensiero:

Questa mia donna prese inimistate
allor contra Pietate che s'accorse
ch'era apparita
ne la smarrita figura ch'io porto:
perché si vede tanta nobiltate,
cosí pone in viltate che mi porse
quella ferita,
la quale è ita sí, che m'ha il cor morto.
Pietanza lo dimostra, ond'è sdegnata
e adirata che per questo vede
ch'ella fu risguardata
negli occhi, ove non crede
ch'altri riguardi....

III.

Incomprensibile è il son. *In disnor e 'n vergogna* quale si legge nelle stampe.

In disnor e 'n vergogna solamente
degli occhi miei che mirarono altrui,
Amor ha lo mio cor con esso lui
Spinto per forza fuor della mia mente,
Con quello spirto dolce che sovente
L' anima mia facea membrar di vui;
Sí ch' io non sono stato ardito pui
Di mirar donna ed apparir fra gente:
Ch' a li miei occhi vergognosi pare
Che s' indovini ciascun come gli have
Amor trovati in fallenza ed in colpa:
Ma gli occhi vostri amorosi gli scolpa,
Che fanno con il bel guardo suave,
Ogni cosa, mirando, innamorare.

Si capisce che Cino è pentito d' aver mirato una donna, che non è la sua *diritta*, la sua vera, donna; ma ciò che confessa d'aver fatto per liberarsi dalla nuova inclinazione amorosa non si presta a un' interpretazione ragionevole. Amore ha cacciato il cuore del poeta *fuori della mente*? e insieme col cuore ha cacciato sé medesimo? e si sarebbe valso per cacciare il cuore e sé medesimo di quello spirito dolce che tentava l' anima a peccare? Oppure: la donna a cui Cino si rivolge è la sua donna vera? Ma allora in qual maniera gli occhi di lei, che fanno innamorare ogni cosa, possono scusare il poeta dell' aver mirato altrui (vv. 12-14)?

Il Fanfani, nella persuasione che il sonetto sia indirizzato a Selvaggia, spiega: « Amore, per mezzo della memoria che mi rimase di voi, o Selvaggia, allorché la prima volta io vi vidi, si ha portato seco il mio cuore, in voi collocandolo: e ciò egli ha fatto quasi a punirmi, perché osai mirare altra donna, con vergogna e disonore de' miei occhi, i quali mostrarono con questo non conoscersi della vera bellezza ». E quanto alla scusa che il poeta trova negli occhi irresistibili della donna, ecco la chiosa fanfaniana degli ultimi tre versi: « (Gli occhi amorosi di Selvaggia) scolpano gli occhi miei, mostrando essere ben ragionevole la vergogna de' miei ». Non occorre spender parola sopra un simile vaniloquio.

Il sonetto è indirizzato alla donna indebitamente mirata (non fa

ostacolo l' *altrui* del v. 2; vuol dire: gli occhi hanno guardato chi non dovevano guardare, che siete appunto voi). Ad essa donna narra il poeta che Amore e, insieme con esso, il cuore (che è dopo Amore il suo secondo signore, come quello che riesce a imporre il suo volere a tutte le altre facoltà) hanno cacciato fuori della mente quello spirito dolce che induceva l'anima a pensare spesso di lei. Ciò è stato fatto solamente per isvergognare gli occhi della loro vanità; non perché quello spirito dolce non fosse caro. Ma Amore ha le sue leggi, e il cuore già impegnato con altri deve resistere alle vane tentazioni. Gli occhi son rimasti mortificati; ma non sono senza scusa: sono gli occhi vostri, donna gentile, che costringono all' ammirazione chiunque ha sentimento!

Mi par dunque che il testo del sonetto sia cosí da ricostruire di sulle lezioni che ci conservano il Chig. L, VIII, 305 e l'antico ms. dell' Escuriale:

In disnore e 'n vergogna solamente
de li miei occhi che sguardaro altrui
Amor, e lo mio cor con esso lui,
pinto ha per forza fuor de la mia mente
quello spirito dolce che sovente
l' anima mia facea membrar di vui,
sí ch' io non sono stato ardito pui
di mirar donna o apparir tra gente;
ch' a li miei occhi vergognosi pare
che s' indovini in ciascun come li ave
Amor trovati in fallenza ed in colpa.
Ma li vostri occhi amorosi li scolpa,
che ferono con lo sguardo soave
ogni cosa che sente innamorare.

IV.

Grave è lo strazio fatto della ballata *Angel di Deo* nelle varie edizioni di Cino, un po' per difetto dei testi che ce la conservano, ma piú per l'ignoranza, o la noncuranza, dell'antica metrica da parte degli editori. Basti dire che l'ultimo di questi ce la presenta, pur chiamandola *ballata,* distinta in quattro parti disuguali per numero e qualità di versi e per ordine di rime:

A b A C d D
A b B B c C
A B a A A b B
A B c C a A d D.

Stabiliamo invece ch' essa è costituita della ripresa X y X e di tre stanze cosí ordinate: A b B. B a A: A x X; e vediamo come si può rimediare al difetto del testo che è nella seconda stanza.

I manoscritti che contengono la ballata sono molti, ma si riducono a due sole tradizioni; quella che mette capo al Chigiano L, VIII, 305 (C[1]) e quella che è rappresentata dal Vat. 3214 (V[2]) e dal testo del Beccadelli (donde Bol. univ. 1289, il codice Bartolini e il testo adoperato dal Pilli). Il Bartolini, che conobbe ambedue le tradizioni, propose di correggere cosí i vv. 2-3 della 2.ª stanza:

che m' assaltò amore
et pe mia occhi passò dentro 'l core;

ma si allontanò troppo dalla lezione dei codici, che è secondo C[1]:

Io non maccorsi quandio la mirai | chemmi fece amore lasalto | algli occhi e al corpo e al core | si forte chen quel punto | tratta fore | dellanima trovai la mia_uertu....

e secondo V[2] e gli affini, con una piccola omissione:

Io non maccorsi quandio la mirai | ke mi fece amor lassalto a li occhi el tracto fore delanima trouai la mia uirtu....

Basta a ristabilire la giusta lezione dividere in altro modo i vv. 2 e 3 e allungare un po' il collo al primo dei due: avremo cosí una stanza perfettamente uguale alla prima e alla terza:

Io non m' accorsi, quand' io la mirai,
che[d e'] mi fece Amore
l' assalto agli occhi e al corpo e al core
sí forte, che 'n quel punto tratta fore
de l' anima trovai
la mia vertú, che per forza lassai;
per che campar non aspettando omai,
di ciò piú non combatto:
Dio mandi 'l punto di finir pur ratto.

V.

Come indirizzato da Cino a messer Onesto da Bologna il Casini [1] e il Nottola [2] pubblicano il sonetto *Bernardo, quel gentil che porta*

[1] *Le rime dei poeti bolognesi del secolo XIII,* p. 101.
[2] *Studi sul Canzoniere di Cino da Pistoia,* p. 58.

l'arco, attenendosi alla testimonianza del Chigiano L, VIII, 305, che reca:

90.ª *Messer honesto a messer Cino.* Bernardo, quel dell'archo del diamasco.

Messer Cino rispuose a messer honesto. Bernardo, quel gentil che porta l'arco.

Ma il discorso rivolto in tutti e due i sonetti a Bernardo fa credere piuttosto che tanto Onesto quanto Cino rispondessero a un sonetto di esso Bernardo, che non è pervenuto sino a noi. E veramente, considerando il testo dei due sonetti, non appare che l'uno sia in risposta all'altro; e tutti e due rimangono un po' oscuri, perché non li illumina il testo del sonetto che diede loro la mossa. Si può pensare che il collettore della raccolta chigiana, trovando due sonetti sulla medesima materia, intitolato il primo semplicemente *M. Onesto* e il secondo *M. Cino,* li abbia creduti l'uno in risposta all'altro e abbia ridotto le rubriche a quel modo che è sopra riferito.

VI.

Il Ciampi pubblicò per la prima volta dal codice Ash. 479, allora in possesso dei Ricasoli, [1] il sonetto di Cino *Or dove è donne,* ma cosí monco e stravolto, da non dar senso alcuno. E invano ci si adoperò intorno col sussidio del Chigiano L, VIII, 305 e del frammento Scappucci il Fanfani, perché anche questi nuovi testi hanno su per giú gli stessi difetti del codice Ricasoli, essendo il sonetto derivato in tutti dalla stessa sorgente. Ci soccorre a ristabilire la vera lezione il codice dell'Escuriale, esaminato per me da Mario Casella, e del quale ho dato notizia, e mostrato la grande importanza, nei miei *Studi sul Canzoniere di Dante.*[2]

Or dove è, donne, quella in cui s'avista
tanto piacer, ch'oltra voi fa piacenti?
Poi che non c'è, non ci corron le genti,

[1] Cfr. i miei *Studi di manoscritti e testi inediti:* I. *La Raccolta Bartoliniana di rime antiche e i codici da essa derivati,* p. 21 e sgg. Che il Ciampi si valesse del ms. Ricasoli (p. 116), o di qualche copia tratta da esso, e non dal codice Bartolini-Alessandri, che fu fonte di quel ms., si deduce dal vedere riprodotte nella stampa le correzioni introdotte nel Ricasoliano da Vincenzo Borghini (v. 2 *ch'ancor* in luogo di *contro a uoi,* 8 *uista* in luogo di *sista*).

[2] Firenze, Sansoni, 1915, pp. 511-27.

ché reverenza a tutte voi acquista.
Amor di ciò ne lo meo cor attrista,
che rafrena per lei li maldicenti:
ecco en me crescon sospiri dolenti,
sí ch'eo morrò sol d'amorosa sista.[1]
Chiesi per Deo e per pietà di meve
che con voi la menaste esta sera,
ch'allegrezza ogn'om che la ve' riceve;[2]
ma non curaste né Deo né preghiera:
di ciò mi doglio, ed ogn'om doler deve,
ché la festa è turbata 'n tal manera.

VII.

Le recenti indagini da me fatte sulle principali raccolte di antiche rime italiane hanno reso assai piú semplice l'edizione dei poeti

[1] Questa è la lezione che danno concordemente i manoscritti. Ma non riesco, per quel *sista,* a dare o congetturare una interpretazione o un'emendazione sicura, e preferisco lasciare intatto il problema al futuro editore di Cino: «è molto minore errore (scriveva il Borghini, *Raccolta di prose fiorentine,* Firenze, 1745, IV, IV, 178 sg.) lasciare un luogo scorretto che impiastrarlo che paia ch'egli stia bene; perché quando si fa cosí, si passa via e non vi si pensa piú, e però non si sana mai; dove apparendo il male, viene delle occasioni di poterlo sanare».

[2] Esc. legge: *chalegressongnom che laue la receue;* C[1] e il testo del Bembo (da cui il codice Bartolini-Alessandri): *challegreçça ongnom uederla riceue.* Non possiam sapere in questo grave momento come legga il codice Scappucci, ora Marc. IX ital. 529. Parrà forse come l'abbiam ridotto un verso poco armonioso; ma endecasillabi con l'accento sulla quinta, sull'ottava e sulla decima (se stiamo naturalmente ai manoscritti piú autorevoli, e non alle edizioni) ne abbiamo in Dante, in Cino e negli altri antichi rimatori. Ad es., Dante, *Inf.,* XXVIII, 135:

che diedi al re giovane i mai conforti

Idem, son. *Un dí sen venne,* v. 9:

vestito di novo d'un drappo nero

Idem (?), *Degli occhi di quella,* v. 1:

Degli occhi di quella gentil mia dama

Cino, *Lo core mio,* v. 9:

Morto vi fu 'l core con' voi udite

Idem (o M. Rinuccino), *Oi Dio come s'accorse,* v. 10:

per forza d'amor un disio ignudo.

del ‘ dolce stil novo ’; e sarebbe non vana impresa raccogliere in buona lezione accanto a Dante al Cavalcanti e a Cino i minori rimatori di quella scuola e quant’ altri ebbero piú strette relazioni con loro. Lo stesso Cavalcanti, che è stato, senza dubbio, il piú fortunato fra i compagni d’ arte, ha ancora bisogno di qualche ritocco nel testo e di qualche piú precisa interpretazione.

Per le lezioni accettate dagli editori sul fondamento della Raccolta Aragonese (Ar) là dove la sua fonte, cioè Chig. L, VIII, 305 (C^1), dà una lezione errata, sarà da vedere se non sia da preferire ciò che offrono le tradizioni indipendenti da C^1, o se non possiamo fare congettura migliore di quella introdotta nel testo di C^1 da chi mise insieme il capostipite che quella Raccolta ebbe a comune col Veronese cap. 820 (Ve). Ad esempio, nel son. *Un amoroso sguardo* è stato certamente congetturato il *giammai* del v. 12 per supplire ciò che manca alla giusta misura dell’endecasillabo in C^1: *di farle merze allei non tardo.* Ma perché impicciarsi con lezioni congetturali quando un codice come quello della famiglia Martelli reca una lezione che non lascia niente a desiderare né per la misura del verso né per il senso?

Ma quando sento che sí dolce sguardo
dentro da li occhi mi passò a lo core,
e posevi uno spirito di gioia,
di farne merzé a lei di ciò non tardo:
cosí pregata foss’ ella da Amore
ch’ un poco di pietà no i fosse a noia!

Congetturata fu pure la lezione di Ar e Ve nel son. ‘ Avete in voi ’, v. 8, *e non può piú temere,* per rimediare alla rima sbagliata di C^1: *a tanto n se bellore* (ai vv. 2, 4 e 6: *vedere, valere, piacere*). Non sarà doveroso pensare, per ristabilire la forma perfetta, a qualche cosa di meno lontano dal testo di C^1? Ad es., *à tanto in sé* [*potere*]?

Difficile, a guardarvi bene, è intendere che cosa possano significare in sé e nel contesto del sonetto *Se vedi Amore* i tre versi

Se la soffrenza lo servente aiuta,
può di leggier cognoscer nostro stile,
lo quale porta di merzede insegna.

Se non che *stile* è lezione di codici tardi della Raccolta Aragonese: il capostipite di essa e di Ve, e la sua fonte prima C^1, recano *sile,* e altri codici indipendenti dalla tradizione di C^1 hanno *sire.* Sarà da stare con quest’ ultima lezione, ché l’ insegna di mercede attribuita a un *sire* come Amore è invenzione appropriatissima e pienamente soddisfacente. Che se *sire* non rima perfettamente con *vile*

del v. 10, non fa difficoltà: cfr. Parodi, *La rima e i vocaboli in rima,* nel *Bull. d. Società dantesca,* N. S., III, 111, e i miei *Studi sul Canzoniere di Dante,* p. 456 e sg. Probabilmente *sile* in C[1] è dovuto all'avere il copista guardato piú alla corrispondenza materiale delle rime che al senso. Ad ogni modo, *stile* è tarda congettura, e fra *sile* e *sire* nessuno può rimanere in dubbio:

se la soffrenza lo servente aiuta,
può di legger cognoscer nostro sire,
lo quale porta di merzede insegna.

VIII.

Piú resta da fare per avere un testo corretto dei minori rimatori dello Stil nuovo, quantunque si siano avute di essi edizioni speciali anche recentemente per opera del Lamma, del Rivalta e dell'Angeloni, e non sia mancato chi ha preso in esame l'opera loro e proposto emendamenti.[1] Farò io pure qualche osservazione.

Nel sonetto di Dino Frescobaldi *L' alma mia trista* tanto l'Angeloni (p. 131) quanto il Rivalta (p. 91) riproducono il v. 6 cosí:

per lui servir par che dinato sia;

e il Rivalta osserva, naturalmente, ch'esso è incomprensibile. Ma non sarà piú tale se si legga

per lui servir par ched i' nato sia.[2]

[1] Per il Rivalta (*Liriche del 'dolce stil nuovo',* Venezia, 1906) cfr. le recensioni di S. Debenedetti, nel *Giorn. stor. d. lett. ital.,* L, 138-147, e di G. D. De Geronimo nel *Bull. d. Soc. Dantesca,* N. S., XVI, 246-248; per l'Angeloni (*Dino Frescobaldi e le sue rime,* Torino, 1907) sono da vedere le recensioni di G. Zaccagnini nella *Rass. crit. d. lett. ital.,* a. XII, 1907, pp. 214-221; di S. Debenedetti nel *Giorn. stor. d. lett. ital.,* LI, 344-348; di A. Pellizzari nella *Rass. bibl. d. lett. ital.,* a. XVI, 1908, fasc. 10-12; e di M. Casella nel *Bull. d. Soc. Dantesca,* N. S., XVII, 214-222. L'edizione delle *Rime di Lapo Gianni* curata dal Lamma sin dal 1895 fu severamente giudicata dalla critica (cfr. Fl. Pellegrini nel *Giorn. stor.* cit., XXVIII, 441-443 e C. De Lollis nella *Rass. bibl.,* IV 86-88: non è migliore la sua recente edizione delle *Rime di Lapo Gianni e Gianni Alfani,* Lanciano, Carabba, 1912.

[2] Si veda, con un esempio tratto dalla ballata di Giovanni dall'Orto, *Non*

Nella ballata di Gianni Alfani *Donne, la donna mia* troviamo al v. 5, cosí nel Rivalta (p. 56) come nel Lamma (p. 91), la lezione *per chi guarda.* Converrà correggere in *perch' i' guarda'*, se vogliamo che la stanza dia senso:

Ella l'ha disdegnato cosí forte [il core],
perch' i' guarda' negli occhi di costei...

Nel son. del Frescobaldi *Una stella,* v. 2, l'Angeloni (p. 114) riproduce materialmente la lezione di C[1] *che del sol cito l'ombra la sua luce*; e il Rivalta, trovandola senza significato, tenta una restaurazione del verso, della quale però si confessa non pienamente soddisfatto: *che del sol gittò l'ombra la sua luce.* Bastava interpretar bene, come ha fatto il Casella, *cito,* che è semplicemente un *ci tò'*, ci toglie.

Nella ballata di Gianni Alfani *De la mia donna,* 3.ª st., il Rivalta (p. 61) legge: *I' l' ò scontrata e pur di por la mente | son venuto sí meno...;* il Lamma (p. 94): *e pur di porla a mente.* Ma il ms. Chigiano ha *porla mente,* e *la* va inteso come pronome accusativo. La nuova Crusca reca parecchi esempi di *porre mente* costruito con l'accusativo di persona o di cosa (s. *mente,* § LII), e basta aprire un antico testo di poesia o di prosa per trovarne a dovizia: 'ponete mente la sua bellezza' (Dante, *Conv.* II, 12), 'tu ponesti quella donna mente' (Cino, *Deh Gherarduccio,* v. 3), 'non chieggio altro

si poria contare, a quali trasformazioni in testi successivi può condurre la non retta divisione delle parole:

Vat. 3214:	Moui per allegrar di boui a tua manera | e sie crudele e fera | pena de ima parleria ciascun ora.
Cod. Bartol.	Per li buon rallegrare Muoui con tua manera Et sie crudele et fera Pena dime parleraj a tutt' hore.
Valer. II 98	Per li buon rallegrare Muovi con tua manera, E a sí crudele e fiera Donna di me parlerai a tutt' ore.

Non c'è invece dubbio che il testo conservatoci dal Vat. 3214 deve essere cosí inteso:

Muovi per allegrare
li buoni a tua manera,
e sie crudele e fera
pena dei malparleri a ciascun' ore.

che ponerla mente' (Id., *Avegna che crudel,* v. 7), 'lo signore lo ponea mente di dietro' (*La storia di Merlino,* ed. Sanesi, p. 66), 'alcuna volta lo poneano molto mente' (*Fatti d'Alessandro,* ed. Grion, p. 77), 'andoe [il lupo] a porre mente il mulo' (*Novelle antiche*, ed. Biagi, p. 126), ecc. Anche *porre cura* ha la stessa costruzione: 'se porrete cura ciò che vi mostra il mio smagato viso' (Cino, *S'io smagato,* st. 3.a).[1]

Né conviene in queste delicate operazioni sui testi dimenticar mai il gran principio, che bisogna sforzarsi d'intendere piuttosto che tirare a indovinar lezioni piú o meno probabili. Nella stanza di Lapo Gianni *Sí come i magi* molto ha dato da dubitare il *salutorio sivo* dell'ultimo verso. Il Caix intese *sivo* per *sio* 'suo'[2]; ma è una interpretazione che poco soddisfa, sia perché *salutorio* è aggettivo e non sostantivo, sia perché sarebbe ben strano un pronome *sivo* o *sio* in un testo fiorentino. Il Rivalta (p. 243) scrive: « Credo significhi: *il saluto ridente.* Si dovrebbe leggere: *risivo?* Non so trovare altre spiegazioni né sostituzioni. È piú prudente lasciare la parola com'è,[3] affermando che il significato deve essere: *ridente* e che forse ci troviamo di fronte ad un errore di trascrizione per: *risivo.* Ma d'altra parte, pur dalla radice di *ridere, riso,* il poeta potrebbe aver creato anche questo strano aggettivo ». Come correzione *saluto risivo* è ingegnosa, e fu anche accennata da mano cinquecentesca sul Vaticano 3214; ma prima d'accettarla sarà da pensare se *salutorio sivo* non possa essere inteso nel senso di sevo, impiastro, rimedio. Non ridano i lettori: ricordino il verso dell'*Inferno* (XXIV, 18):

E cosí tosto al mal giunse l'empiastro;

[1] A mantenere simili proprietà dell'uso antico occorre che gli editori pongano molta attenzione. È contro la regola dell'antico italiano, che il pronome accusativo deve precedere il pronome dativo, sostituire a *poi chel gli ebbe donato* e a *nol mi rende mai* accomodamenti come *Poi ch'egli ebbe donato* (Rivalta 94), *Poi ch'egli ebbe dato* (Lamma 42), *non mel rende mai* (Lamma 83). Né c'è ragione di mutare *Io la pur miro* in *Io pur la miro* (Lamma 83, Rivalta 54): cfr. la mia edizione critica della *Vita Nuova,* p. 99.

[2] *Le origini della lingua poetica,* p. 214.

[3] Veramente il Rivalta pone nel testo non *salutorio sivo,* come era la lezione originale del Vat. 3214, confermata dal Bol. univ. 1289 e dal codice Bartolini, ma *saluto riosiuo,* che nel codice non ha realmente riscontro. Il correttore, o meglio uno dei correttori, di V[2] congiunse sí con apposito segno *-rio* a *siuo,* ma di *rio,* espunse insieme l'*o*: onde o si riproduce la lezione originale *salutorio siuo,* o si sostituisce il resultato della correzione *saluto risiuo.*

quest' altri del sonetto dantesco *Com' piú mi fere* (5-6):

Poi quando fie stagion, coi dolci impiastri
farà [Amore] stornarvi ogni tormento agresto;

e il petrarchesco

A l'italiche doglie fiero impiastro

del *Trionfo della fama* (II, 129). Di 'impiastro' nel significato generico di medicina, rimedio, è opportuno citare anche il passo di Iacopone (n. lvij, v. 43): «Un empiastro m' è nsegnato | e dictome che po giovare», e questo esempio di prosa: «là v' ellino veggono la maggior malattia, ine [debbono] ponare il migliore impiastro, e quando dolce e quando amaro, secondo che si conviene a la 'nfermità» (Egidio Romano, *Reggim. de' Principi*, 180). Né conviene tacere, poiché siam sempre nel medesimo ordine d' immagini, questi versi d' una canzone dugentesca (*Sí m' ha conquiso Amore,* Vat. 3793, n. 66, ultima stanza:

S' unqua mi fu salvagio
tornato m' è leale,
C' avut' ò medicina
da la piú amorosa...

IX.

Bisogna generalmente penetrare piú addentre al contesto di queste poesie, e dove occorre un po' di buon ardire, adoperarlo.

Nella ballata di Lapo Gianni *Angelica figura* (Rivalta 98), sia pure che tutti i testi che piú contano leggano (st. 1.ª) *sentí;* ma se hanno poi *temetter,* il plurale è richiesto anche per quel primo verbo; né conviene cambiare, come ha fatto il Lamma (p. 33), il *temetter* in *temetti:* i soggetti che qui fanno o patiscono l' azione sono due: il core e l' alma.

Dentro al tuo cor si mosse un spiritello,
escí per li occhi e vennemi a ferire,
quando guardai lo tuo viso amoroso;
e fe' il cammin pe' miei sí fero e snello
che 'l core e l' alma fece via fuggire,
dormendo l' uno e l' altro pauroso;
e quando l sentir giugner sí argoglioso,
e la presta percossa cosí forte,
temetter che la morte
in quel punto overasse 'l suo valore.
Poi quando l' alma fu rinvigorita,
chiamava il cor gridando: «or se' tu morto?»...

L' accordo di tre codici come il Chigiano, il Vaticano, il Trivulziano in *sentí* non deve far impressione, perché derivano tutti da una medesima fonte: in essa s'era già introdotta la piccola variante, forse per l' omissione d' un segno d' abbreviazione. Un caso simile si dà anche nel sonetto di Dino Frescobaldi *Tanta è l' angoscia* al v. 13: i codici Chigiano e Trivulziano leggono *sostenne,* e il Rivalta (p. 76) lo mantiene; ma il senso esige invece *sostenner.*[1]

Nella canzone del medesimo autore *Poscia che dir* (Rivalta 66, Angeloni 89) a torto, nella 2.ª stanza, *Amor* è fatto vocativo: esso è soggetto di *piover*[2], e il discorso è per tutta la stanza indirizzato alla donna. Erronea è pure la lezione di V^2 accolta dal Rivalta: *e' s' innamora chi piacer vi crede.* Sarà da stare con C^1: *ché piacer vi crede.* Il desio s' innamora, credendo ciò non dispiaccia a Madonna, e invece s' inganna: ella non pensa che a dar pena all' amante; e se il dolore si tempera un poco (il poeta non dice ciò, perché s'accorga di tale lenimento; onde, anche se c' è, poco gli vale), Madonna se ne sdegna; e allora Amore, cui tanto importa soddisfare a lei, non s' arresta di dar martíri al servo, sin che ella non ne sia consolata. E la consolazione che Amore dà alla vista di Madonna consiste in questo, che apre il fianco del servo, e ne discopre il core, e vedendo che questo guadagna in valore, si discosta, prende l' arco per saettarlo, e dice all' anima: «fuggi; che fai? tu non potrai salvarlo»; ma ella corre al riparo, e fascia il core di quel forte desire contro cui non vale colpo di saetta.

Se questo è il senso che si può desumere dalla 2.ª e dalla 3.ª stanza, l' interpunzione delle due edizioni dovrà essere cosí corretta:

Io sento piover ne la mente mia
  Amor quelle bellezze che 'n voi vede,
  e 'l disio, che vi siede,
  crescer martiri con la sua vaghezza;
  ché conoscendo che bellezza sia,

[1] E ben ha fatto l'Angeloni nel son. *Poscia ch' io veggio* (p. 116: cfr. Rivalta 79) a sostituire *pon* al v. 9 e *lui* al v. 14: l' essere stato cosí corretto anche nel capostipite della raccolta Aragonese è una prova che anche ad altri la correzione è parsa necessaria.

[2] Cf. lo stesso Frescobaldi nel son. *Quanta nel mio lamentar,* vv. 5-8:

ancor che sua potenza a molti doglia,
i' son quegli in cui [Amor] piove
fere gravezze e nove,
ch' ogni possanza in lor esser li piace;

e si ricordi *Par.,* XXVII, 111: «l'Amor che il volge e la virtú ch' ei piove».

e' s' innamora, ché piacer vi crede:
così ne la sua fede
lo 'nganna Amore e la vostra ferezza;
ché se 'l penser vi tragge a mia gravezza,
questo move il dolor che vi contenta;
e sed e' fior m' allenta
(non perch' i' 'l senta, onde poco mi vale),
voi disdegnate, sí che Amor vi guata,
a cui tanto ne cale,
che mai non posa sí v' à consolata.
Il consolar che fa la vostra vista
è che per mezzo 'l fianco m' apre e fende,
e quivi tanto attende
che 'l cor conven che rimanga scoperto;
poi si dilunga (ché valore acquista),
gridando forte un suo dur' arco tende
e la saetta prende,
tal che d' uccidermi e' crede esser certo;
ed apre verso questo fianco aperto,
dicendo: « fuggi » — all' anima — « che fai?
ché campar nol potrai ».
Ma ella attende il suo crudel fedire,
e fascia il cor, nel punto che saetta,
di quel forte disire
cui non uccide colpo di saetta.

X.

In particolar modo disgraziata è stata la canzone di Lapo Gianni contro la morte. Pubblicata dall'Allacci come di Cino sul fondamento, non della didascalia originale, perduta per raffilatura del codice, ma d' una intitolazione aggiunta posteriormente[1] (probabilmente fu creduta di Cino solo perché tien dietro ad altra poesia di lui), non fu dagli editori del rimatore pistoiese nemmeno riveduta sui codici che la portano col nome di Lapo Gianni; restituita dal Lamma e dal Rivalta al suo vero autore, fu pubblicata con le stanze malamente disposte, in lezione non corretta, e senza che neppure siano indicate le tre rimalmezzo che si hanno in ciascuna stanza: l' ultima edizione, che è la seconda del Lamma, è peggiore anche di quella del Rivalta.

[1] G. Lega, *Il Canzoniere Vaticano Barberino lat. 3953*, p. 28: « Queste parole: M. Cino, sono in inchiostro piú nero, e in un gotico che si direbbe piú di mano moderna che antica ».

Quanto all'ordine delle stanze, siamo per la parte diplomatica nel caso d'una testimonianza contro un'altra (il testo Marciano Zan. 63 deriva, io credo, dalla stessa tradizione di C[1]-V[2], e il Mgl. VII 1076, attraverso ad altri codici perduti, dal Barb. XLV 47): non rimane quindi per la soluzione del problema che l'esame dello svolgimento logico della canzone. E questo (lo riconosce anche il Rivalta, p. 250) rende preferibile la disposizione del codice Barberiniano: cosí si legano meglio le stanze dove il poeta ricorda i danni della morte, e quelle ov'egli si compiace della vendetta che spera poter fare di lei.

Quanto al testo, non starò qui a riprodurlo tutto secondo che a me sembra dovere stare; sarebbe inutile, perché vere difficoltà non presenta, e in piú luoghi l'un editore corregge l'altro. Darò solo due passi, ove tutte due i recenti editori mostrano colla non giusta interpunzione di non aver afferrato il senso. Nel primo il poeta mostra il desiderio di vedere qui, nel mondo, in carne ed ossa (o sia pur con le sole ossa) la Morte, perch'essa pure sostenga il martirio crudele di morire. E domanda ansioso perché abbia preso manto di tanto arbitrio e sfidi tutti; deve credere in suo pensiero di potere regnar sempre, poiché non ha pietà di noi miseri nel punto di morte!

O Morte, fiume di lacrime e pianto,
o nemica di canto,
desidro che visibile ci vegni
perché sostegni sí crudel martire.
Perché di tanto arbitro hai preso manto
e contra tutti il guanto?
Ben par nel tuo pensier che sempre regni,
poi ci disdegni in lo mortal partire.

Nel secondo passo il poeta, dopo aver lamentato che la Morte separi ciò che vita congiunge e notrica, torna a chiedere perch'essa prenda tanto ardire:

O Morte oscura, di laida sembianza,
o nave di turbanza,
che ciò che vita congiunge e notrica
nulla ti par fatica sceverare,
perché, radice d'ogni sconsolanza,
prendi tanta baldanza?...

E farò per ultimo una raccomandazione: che non siano trascurate lezioni come *la legge propra* (st. 2.a), *da cagion disdire* (st. 3.a), *tuttor fai ingenerare* (st. 5.a), *in riprovando* (st. 6.a).

XI.

Gioverebbe assai una maggiore attenzione posta alla metrica. Invece grande trascuratezza nel battezzare i componimenti, nel far corrispondere rime esatte, nell' indicare le rime al mezzo, nel distinguere le parti di certe poesie. *Ragionando d'amore* (Rivalta 38) non è una ballata, ma un sonetto minore doppio; cosí non è una ballata *Sí come i magi* (Ivi 114), ma una stanza di canzone; *Partir amor non oso*[1] forma con tutte le risposte (Ivi 23-26) una sola ballata con replicazione; e la replicazione vorrà esser tenuta distinta anche nelle ballate *Lo gran piacere* (Ivi 27) e *Se quella donna* (Ivi 62). Non farei menzione di queste inezie, se non mi dessero occasione di mostrare che tali disavvertenze impediscono talora di ristabilire il testo preciso delle poesie o d' intenderle a dovere.

Prendiamo ad esempio la ballata di Lapo Gianni *Amor, io non son degno* (Rivalta 94, Lamma 41). È una ballata di tre stanze ABC. ABC. CDDX, con la ripresa XYYX. Ora nella prima stanza, al v. 9, falla la rima; nella seconda e nella terza stanza abbiamo

[1] Del principio di questa ballata a me non par giusta né la lezione del Rivalta (23) né quella proposta dal Debenedetti (*Giorn. stor.*, L, 147); il discorso è rivolto a Madonna, e *amor* deve esser oggetto di *partire:*

> Partire amor non oso:
> d' amar sí mi diletta
> voi, donna, che distretta
> tenete la mia mente e 'l cor gioioso.

Anche nel seguito della ballata altre correzioni sono necessarie, a voler che il testo abbia senso. Nella 1.ª stanza proporrei:

> Partir tal' ora fue
> [che] mi credea da amare;

nella 2.ª (dove il Rivalta, p. 191, penserebbe a mutar *tene,* te, in *bene*):

> servando lo pensare
> di non seguire in drue [= in drudo]
> omo sposato, tene e mene giovo;

nella 3.ª

> se l' amorosa cera
> da voi parte l' usaggio
> d' amar [*ms.* damor] amando, nudo mi dispoglia;

nella 4.ª

> per similare serpe che discoglia,
> che per li sensi orgoglia (= orgoglio)
> trovandosi passata,
> per loco stretto andata,
> torna pulzella a stato dilettoso.

al medesimo punto un settenario invece d' un endecasillabo; e nessuno ha avvertito tali incongruenze e cercato se sia possibile ripararvi. Non par difficile nella prima stanza: basta spostare le parole e leggere *e'n su quel giro tondo sublimato*. Ma nelle altre due stanze il senso torna cosí bene, che non si vede proprio che cosa possa mancare. Sarà una inavvertenza del rimatore? Ridurre a settenario il verso corrispondente della 1.ª stanza non par possibile.

Un altro esempio. Il Rivalta (p. 55) riproduce cosí la fine della ballata *Guato una donna* di Gianni Alfani:

Tu se' stata oggi mai sette anni pura,
danza mia nova e sola,
cercando 'l mondo d' un che ti vestisse.
Ed hai veduto quella, che m' imbola
la vita, star pur dura
e non pregare alcun che ti coprisse.
Però ti conven gire a lei pietosa
e dirle: — I' son tua cosa,
madonna. Tu, che sai,
fa ch' i' sia ben vestita di tuo vai.
Se tu mi vesti ben questa fanciulla,
donna, uscirò di culla
e saprò s' i' serrai
alcuna roba vaia: sí l' avrai. —

La replicazione è qui confusa con la terza stanza; e un discorso cominciato in fine di essa stanza, in persona della ballata, continuerebbe nella replicazione, contro l' uso costante di questi rimatori, che a parti distinte facevano corrispondere distinti ragionamenti. Ma se guardiamo bene, negli ultimi quattro versi surriferiti (replicazione) parla una persona diversa dalla ballata: sin che parlava essa ballata (in fine della 3.ª stanza), troviamo il discorso in prima persona (*Fa ch' i' sia ben vestita*); nella replicazione invece abbiamo: *Se tu mi vesti ben questa fanciulla:* non è piú dunque la ballata che parla, ma altri parla di lei a Madonna. Chi mai? Vediamo.

Nella terza stanza parla alla ballata il poeta. Sette anni dopo che ha composto questa sua *danza*,[1] vorrebbe ch' ella fosse vestita di note, e la manda perciò a Madonna:

. . . ti conven gire a lei pietosa
e dirle: « I' son tua cosa,
madonna: tu che sai,
fa ch' i' sia ben vestita di tuo vai ».

[1] *Danza* è detta la ballata anche in Vat. 3793, n. cccxij:

Mia nova danza, a lo mi amor verace,
salutal da mia parte...

Alle preghiere del poeta aggiunge le sue la replicazione, ossia, la *chiusa* del componimento, che è l' ultima venuta, e può quindi parlare del suo uscir di culla. Anch' essa si rivolge alla donna, e giuoca sul suo nome: se avrà tenuta chiusa alcuna roba vaia, la darà alla donna per vestire la danza.

Abbiamo qui un documento singolare di stanze o congedi aggiunti a una ballata qualche anno dopo la sua composizione.

XII.

Il discorrere di metrica fa ricordare la resistenza che c' è nei critici ad ammettere un doppio congedo nelle canzoni dei rimatori antichi. Si veda ciò che dice A. Santi per i due congedi delle canzoni dantesche *Io sento sí d'amor* e *Tre donne,*[1] e il trattamento fatto da Flaminio Pellegrini di un primo congedo della canzone guittoniana *Se de voi donna gente.*[2] E non è certo una novità per nessuno che porre due e anche piú congedi fu uso non infrequente nel sec. XIII, e frequentissimo in Guittone.

Questa stessa resistenza ha fatto considerare e pubblicare come componimento a parte *Se tu martoriata mia soffrenza* (Rivalta 125, Lamma 59, 76), che è invece un secondo commiato della canzone di Lapo Gianni *Donna se 'l prego.* Vero è che *Se tu martoriata* segue in C' alla canzone quasi poesia a sé, con grande iniziale colorata; e nel Trivulz. 1058 (T'), collaterale a C', ha persino assunto (101 b) l' erronea attribuzione *Meser cino da pistoia*; ma questa spezzatura di un componimento in due non è cosa fuor dell' ordinario,[3] e frequente è l' omissione di qualche congedo, quando la canzone n'abbia piú d' uno: nel caso nostro è probabile si tratti d' un errore del rubricatore in qualche ascendente di C' e T'; e forse pel frantendimento d' un segno è stato aggiunto un *s* iniziale ove non andava, ché la stanza sembra dover cominciare con *E tu,* e non con *Se tu.* Vero è che la struttura metrica del congedo in questione non ci porge nessun indizio che esso appartenga alla canzone *Donna se 'l prego* (si sa che i congedi hanno talora una composizione del tutto indipendente dalle stanze); ma che *E tu martoriata* sia, non un componimento a sé, ma parte integrale d' una canzone, risulta dal contesto,

[1] *Il canzoniere di Dante Alighieri,* II, 394, 401, 489.

[2] *Le rime di fra Guittone d'Arezzo,* I, 206 e 365.

[3] Un esempio bellissimo offre la canzone del Guinizelli *Madonna il fino amore,* che va in piú codici scissa in due diversi componimenti, e in taluni si ha soltanto la prima parte, in altri soltanto la seconda: cfr. Casini, *Le rime dei poeti bolognesi del sec. XIII,* p. 264.

perché ivi Sofferenza è mandata dal poeta a Madonna insieme appunto con una canzone:

E tu, martoriata mia soffrenza,
con questa mia figliuola va plorando
avanti a quella donna, ove ti mena;

e a nessun'altra canzone di Lapo tale stanza conviene pel contenuto, fuorché a quella dietro a cui la recano i manoscritti, cioè *Donna se 'l prego.*[1]

XIII.

Molto oscure sono parse le rime di Dino Frescobaldi e specialmente le canzoni; ma quando saranno ridotte a corretta lezione, si vedrà ch'egli non è meno limpido degli altri suoi compagni d'arte. Il Bartoli notava che «qualche volta... l'oscurità deriva dall'aver introdotto nella lirica qualche cosa di simbolico, di allegorico che noi non riusciamo bene ad intendere, come nella canzone *Voi che piangete nello stato amaro*». E aggiungeva: «Sarebbe molto difficile il raccapezzare il senso di quei versi; e quando anche si giungesse a raccapezzarlo; quando dopo lunghe riflessioni, dopo pazienti cure si potesse dire: mi pare di averlo trovato, resterebbe sempre indubitabile che quei versi rappresentano una *maniera*, che si è sostituita alle *maniere* precedenti».[2] Or questo — sia detto col rispetto

[1] Si confronti, in particolar modo, ciò che il poeta fa dire a Sofferenza nel congedo:

en suo soccorso lo spirito mio
però da Samminiato si partio;
ed io, che sua difesa sono stata,
nol posso piú difendere affannata

con ciò che dice il poeta stesso dei suoi desiri a Madonna nelle st. 3.ª e 4.ª:

donna, voi li gabbate sorridendo,
e vedete la lor vita morendo
con sofferenza far riparamento,
e tanto sofferranno nel pensare,
che vi rincrescerà il martoriare...
Se sofferenza mi (*ms.* ui) venisse meno,
sappiate donna che le mie fortezze
non dureranno contr'a vostre altezze:
dunque la morte avrà di me pietate.

[2] *Storia d. lett. ital.,* IV, 11.

dovuto alla memoria di sí benemerito maestro — è veramente eccessivo. Non sarà un' immaginazione peregrina, ma niente d'astruso è in tutta la canzone. La foresta ove il poeta è condotto dal suo disio, e ove conviene che uom vada *a guida di leoni,*[1] è quella che altrove, nel son. *In quella parte,* vien detta 'la foresta de' martíri': e i martiri sono appunto figurati in leoni che lo assaltano e lo cacciano e lo trattengono secondo che a lor pare. Mentre egli crede dal primo d'essi trovare scampo alla torre di Pietà, ha invece contro a sé nuovi martiri; finché di là donde attende mercede, esce la bella giovane, che per vendicare l' offesa di sí folle intendimento amoroso, gli getta in viso tanto splendore da' suoi belli occhi, ch' ei ne tramortisce. E quando si ridesta tutto pauroso, vede ch' ella se n' è andata; ma sente la ferita, che fa crescere sempre piú e l'amore e il dolore.

XIV.

Oscurità vere sono nelle due poesie scambiatesi tra Gianni Alfani e Guido Cavalcanti (*Guido, quel Gianni...* Rivalta 53, Lamma 95; *Gianni, quel Guido...*)[2]; e ciò perché ignoriamo il fatto che ha dato occasione ai due componimenti, e non già perché i testi ci siano stati tramandati « in una lezione guasta », come dice il Lamma (p 101). Certo egli avrebbe fatto assai meglio a restar fedele ai manoscritti che a seguire stampe senza autorità. Al v. 4 del sonetto dell' Alfani i codici leggono, non *ti trafieri,* che non dà senso, ma *che fier d' amor me' che tu di trafieri;* e bastavano i vocabolari a illuminare chi non sapesse per sue letture che il trafiere era pugnale o stile acutissimo.[3] Cosí al v. 11, invece di leggere *che dir meno di te da lungo iscacco,* non sarà da discostarsi dai testi, che hanno *che dir: men date*

[1] Nell' *Antica lirica italiana,* col. 53, il Carducci corregge *a guisa;* ma senza necessità, anzi contro la figurazione stessa del poeta. Per l' espressione 'a guida di leon', cfr. al Vocab.: 'I magi vennono a guida della stella'.

[2] Per la risposta del Cavalcanti, cfr. Ercole, *Guido Cavalcanti e le sue rime,* p. 342 e sgg.

[3] Possiamo addurre esempi piú antichi di quelli offerti dal Vocabolario: *Constituto del Comune di Siena volgarizz. nel 1309-10,* II, 227 « [tra le arme proibite] coltello da lato o vero altro coltello malitioso, roncone, pennato di malitia, mannarese, trafiero, maza di ferro, ecc. », II, 334 « ... se alcuno lanciarà, gittarà o vero aventarà lancia o vero spiedo, trafiero e vero verruto, coltello o vero spontone... »; *Reali di Francia,* II, II, 311 « quando si volse e volgevagli le reni, el disperato re gli ficcò lo spuntone corto, cioè uno trafiere, nel fianco »; e cfr. pure *Bandi lucchesi,* ed. Bongi, p. 300.

(o *mendate*) *da la lungi scacco*: cioè che i parenti non potessero fare agli amanti fuggiaschi altro danno che dire: state lontani, che sarà meno vergogna per noi; oppure, la vostra pena sia restar lungi da noi. Certo è che i due amanti vogliono fuggire, perché i parenti s' oppongono al loro amore, sí da volerne, poveretti!, la morte; e fuggire a Guido, senza il vincolo matrimoniale, fidando solo nelle leggi d' Amore (*nol sapesse altri ch' egli e Gualtieri*): e Guido è pronto ad aiutare la coppia amorosa (il suo codice non contraddice: onde anche qui l' accenno all' aiuto di Andrea [Cappellano]), ma avverte l' amico che pensi alle conseguenze, ché la Chiesa non scherza per tali infrazioni alle sue leggi.

XV.

Converrebbe, io credo, che queste edizioni dei nostri antichi rimatori fossero sempre accompagnate da commento. Anzitutto il critico stesso sarebbe costretto a rendersi meglio ragione del suo testo, e ne uscirebbero canzonieri piú ordinati nel complesso [1] e piú corretti nella lezione. Ci sono poi difficoltà d' interpretazione che non è lecito dissimulare, e cose da chiarire che non si possono lasciare al lettore, nuovo di tutto. Chi saprà intendere a dovere i versi di Lapo Gianni

mi guidò Amore a veder quella
che 'l giorno amanto prese novamente
(*Sí come i magi*, 4-5),

[1] La ballata *Novelle grazie* (Rivalta 106) mi sembra che sia da ricongiungere con le altre due che cominciano *Io son Amor* (p. 92) e *Amor io non son degno* (p. 94). Nella prima di quest' ultime due Amore prega Madonna a guiderdonare l' amante, ed essa acconsente; nella seconda l' amante loda Amore per la cura che s' è presa di lui; in *Novelle grazie* l' amante stesso ringrazia Madonna che l' ha liberato d' affanno. Il Lamma ha disposto le tre ballate nell' ordine giusto. La ballata di Gianni Alfani *De la mia donna* (Rivalta 60) non sta bene con le due ballate fra cui è posta. In queste si parla certo d' una donna che vive in Firenze (« quella gioia per cui Fiorenza luce ed è pregiata »); nell' altra si canta una donna che dimora in Venezia, come appar chiaramente dai seguenti versi:

De la mia donna vo' cantar con voi,
madonne da Vinegia,
però ch' ella vi fregia
d' ogni adorna bellezza che voi avete...
I' l' ho scontrata, e pur di porla mente,
son venuto sí meno
e di sospir sí pieno
ch' i' caggio morto, e voi non m' acorrete.

quando i vocabolari non indicano il valore di *prendere l' ammanto* o *il mantello*?[1] Chi potrà risolvere se *leggiadro* in alcuni passi di Cino, Lapo Gianni e Dino Frescobaldi[2] sia da prendere nel significato piú comune o in quello di 'altero, superbo', quando quest' ultimo significato sembra sconosciuto persino ai piú esperti filologi?

[1] Cfr. nella *Pragmatica sopra il vestire del 1384 con riforme e aggiunte del 1388* (Archivio di Stato fiorentino, Statuti del Comune, n. 31), c. 18b «Item che qualunque fanciulla maggiore di dieci anni o di dieci anni, per infino che si pone il mantello, di qualunche condizione stato o preheminenza si sia, disponsata o no, iurata o no, promessa o no, andata a marito o no, possa e a lei sia lecito di portare per ornamento di suo corpo *ecc.*»; c. 19b «Item che qualunche fanciulla, maritata o no, per infino al portare il mantello possino *ecc.*».

[2] Cino, *Saper vorrei,* 11-12:

. . . ell' è tanto leggiadra alta e vezzosa
che' nnanzi a lei Pietà non farà motto;

Lapo Gianni, *Angioletta in sembianza,* 28-30:

[Amore] selvaggia a tutt' ore
la trova con sí nova leggiadria
contro di lui sdegnosa;

Dino Frescobaldi, *No spero,* 1-2:

No spero di trovar giammai pietate
negli occhi di costei, tanto è leggiadra...

Leggiadro nel senso di 'nobile' e *leggiadria* nel significato di 'pompa, boria' registrano anche i Vocabolari; ma da nobiltà a alterezza, grandigia, superbia il passo è breve. Ecco qualche esempio. *Cento Novelle antiche,* LXIV: «Avea tre cavalieri molto leggiadri, e non parea loro che in tutta la Romagna non avesse uomo che potesse sedere con loro in quarto: e però là ov' elli teneano corte, aveano una panca di tre, e non piú ve ne capeano; e niuno era ardito di sedervi per temenza de la loro leggiadria». Brunetto Latini, *Tesoretto,* XXI, 56:

. . . pensati davanti
. . . se per leggiadria
ti se' solo seduto,
quando non hai veduto
compagno che ti piaccia...

M. Ubertino d'Arezzo, *Or parrà* (Vat. 3793, n. 805), vv. 1-5:

Or parrà, mala donna, s' eo mal dire
savrò di voi, in cui tutto mal regna...
e di leggiadro orgoglio portate insegna,
e villan fate e dispiacente dire.

Sotto questa medesima accezione saranno perciò, credo, da registrare due

Chi saprà spiegare cosí alla prima perché in un sonetto attribuito a Dante (*Un dí sen venne a me malinconia*) Amore si presenti ad annunziare al poeta che Madonna sta per morire vestito d' un drappo nero e con un cappello in capo? Ricordo ch' io invano per tanto tempo interrogai eruditi di varie città per determinare se portare il cappello fosse segno di lutto, e invano ricercai statuti e leggi suntuarie, manoscritte e a stampa, giovandomi anche della ricca collezione del Senato; e che solo sfogliando la *Miscellanea Hortis* ebbi finalmente la soddisfazione di trovare in una disposizione del 1287 contenuta nel codice carrarese degli Statuti di Padova: « Aliquis... modo aliquo vel ingenio non debeat se induere de nigro nec portare capellum morte vel propter mortem alicuius, exceptis mulieribus que pro maritis suis defunctis possint portare nigras vestes secundum eis placuerit ».[1] La cortesia di Curzio Mazzi mi fe' poi conoscere una testimonianza del 1703 in una *Riforma del lusso e vestire della città di Faenza:* « Vedendo le eccessive e inutili spese che si fanno nel dare molti veli alle donne e capelli agli uomini nel tempo dell' esequie, le quali si potrebbero convertire in piú pie e sante opere in suffragio dell' anime de' deffonti, al tempo d' esequie di qualsivoglia persona non possano darsi veli a donne né capelli ad uomini ancorché piú prossimi parenti e congionti... ».[2] Ma sono erudizioni recondite, e non si può pretendere che chiunque vuol conoscere i nostri antichi rimatori si metta a far ricerche lunghe e difficili per intendere ciò che legge.

Vorrei che l' interpretazione letterale fosse minuta e precisa e il commento filologico abbondante di riscontri. Solo a questo modo sarà possibile acquistare e diffondere a poco a poco una conoscenza sicura dell' antico uso italiano. E vorrei che di questa necessità si persuadessero specialmente i nostri giovani studiosi. Troppo si corre oggi ad attribuire ad arbitrio o trascorso di copisti quello che è proprietà dell' antica lingua; troppo spesso ci si contenta, anche commentando Dante o il Petrarca, d' intendere presso a poco. Capisco, si può restare in dubbio se abbondare o no cogli esempi quando si tratta d' usi che, a forza di ricercare, ci appaiono abbastanza co-

esempi citati dalla nuova Crusca al § XII per il senso di ' vano, leggiero o simili ': Fra Guittone, *Villana donna,* 11 « e se' leggiadra ed altezzosa e strana »; *Lib. Prov.* 56 « Potrebbe avvenire ch' i' doventerei sí leggiadro, che direi: or chi è Domenedio? ».

[1] N. Tamassia, *Francesco Petrarca e gli statuti padovani,* nella *Miscellanea Hortis,* p. 478.

[2] Nella rivista *La Romagna,* Iesi, III, 1906, p. 238.

muni; ma sin che i vocabolari non registrano certe accezioni, e le grammatiche i repertori e altri studi speciali tacciono di certe proprietà, sarà sempre bene far conoscere ciò che uno è venuto notando: l'abbondare proverà almeno questo, che ciò che si crede uso limitato o d'eccezione, è invece estesissimo. Quanto non è comune la costruzione personale di *convenire* (' io ti convegno uccidere; chi te onora salutar convieni' ecc.)? Eppure nel sonetto *Nulla mi parve mai,* attribuito a Dante, ' non vinca Amor ' continua ancora ad usurpare il luogo di ' convegno amar '![1] Non meno frequente è pel medesimo verbo l'uso impersonale con l'accusativo[2]; ma ' nol convenisse sospirare ' in tutte le edizioni della *Vita Nuova* precedenti alla mia era stato sostituito con ' non gli convenisse ', e ' sé scusare la conviene ' nel *Convivio* (III 9) e ' partir la conviene innamorata ' nella canz. *E' m' incresce* hanno nelle edizioni dovuto cedere il posto all'uso impersonale col dativo. Nel lento e laborioso rinnovamento dei nostri studi si è badato sinora piú all' erudizione storica e bibliografica che alla lingua: è tempo di dare anche a questa la sua parte. Per lo meno è imprudente senza una conoscenza dell' uso antico larga e sicura mettersi attorno a testi dei primi secoli.

MICHELE BARBI

[1] Cfr. Carducci, *Antica lirica italiana,* n. CXLII; A. Santi, *Il canzoniere di Dante Alighieri,* II, 411.

[2] Agli esempi addotti nella mia edizione critica della *Vita Nuova,* p. 72, posso aggiungere: canz. *Membrando ciò che Amore* (attribuita a Re Enzo, a Giacomo da Lentino e a Ser Guglielmo Beroardi), st. 3.ª:

Lo marinaio s' obria,
che tene per tal via,
che perir lo convene;

Barberino, *Reggimento,* 192:

cosí omai la conviene studiare
Non di lisciar, ma che nettezza voglia;

Ivi, 192:

Ma sse per volontade
Di suo padre o madre
La convegnia venire....

NOTERELLE DANNUNZIANE

I.

La situazione è questa: la Figlia di Iorio, scampata dalle brame e dal furore dei mietitori di Norca, si è rifugiata in casa di Candia della Leonessa. Gl' inseguitori sopraggiunti strepitano, battono alla porta chiusa; la loro violenza cresce sempre più; si sta per cacciare la vittima.

È un momento di tragicità straziante; le scene si sono incalzate con una rapidità violenta, si sono strette come in un nodo, e l'attenzione è tesa al massimo grado. Ma ecco una soluzione felicissima. Aligi stacca dalla parete un vecchio Crocifisso, apre la porta, e si para dinanzi alla turba selvaggia e urlante:

Cristiani di Dio, questa è la Croce
benedetta nel giorno dell' Ascensa;
posta l'ho su la soglia della porta
perché vi guardi dal fare peccato
contro la poverella di Gesú
ch' ebbe rifugio in questo focolare.
(Atto I, Scena V).

Allora i mietitori, ammutoliti, si scoprono il capo; e mentre Candia e le parenti dicono l'invocazione, si chinano, allungano la mano a toccare la Croce, portano la mano alle labbra, e si allontanano silenziosi....

Con questo espediente — tanto bene intonato con la psicologia del popolo e di quello specialmente che il poeta vuol ritrarre — la catastrofe è sciolta, e la tragedia riprende il suo andamento normale.

Orbene, consimile situazione drammatica, culminante (quel che è notevole) con identica soluzione, è disegnata, se pure di scorcio, nei *Promessi Sposi;* una situazione che, per movimento, rudezza, violenza, idealmente potrebbe dirsi dannunziana.

Si tratta dei moti di Milano; la plebe ha messo a soqquadro case e botteghe rovesciando e asportando madie, sacchi, frulloni. Come ciò non bastasse, un manigoldo vien fuori con una proposta ancor più incendiaria: propone di fare un mucchio di tutto ciò che è nella casa di un fornaio e di dargli fuoco. Detto fatto, così è la folla, e si sta per mettere in atto la cosa, quando un cu-

rioso incidente cambia la situazione come per incanto. “ *Un galantuomo del vicinato ebbe un' ispirazione dal cielo. Corse su nelle stanze, cercò di un Crocifisso, lo trovò, l' attaccò all' archetto della finestra; prese da canto d' un letto due candele benedette, le accese e le mise sul davanzale a destra e a sinistra del Crocifisso. La gente guarda in su, e.... tutti tornarono in sé* „ (*Prom. Sposi*, cap. XVI).

Come si vede, la situazione e la soluzione son le stesse che nella *Figlia di Iorio*; e benché nei *Promessi Sposi* il fatto sia rappresentato indirettamente, in forma narrativa (è il mercante che lo racconta nell' osteria di Gorgonzola), ciononostante non possiamo dire ch' esso non contenga in sé quegli elementi di sviluppo drammatico che ben ampiamente sono svolti nella tragedia dannunziana.

Certo, non intendo con ciò interpretare la *coincidenza* come *derivazione;* basti l' aver rilevato, come nell' analisi della psicologia popolare due spiriti e due temperamenti diversissimi, il D'Annunzio e il Manzoni, si siano, seppure accidentalmente, in qualche modo incontrati.

II.

È già stato accennato ad alcune derivazioni del D'Annunzio dagli scrittori garibaldini, e quanto ampiamente nella raffigurazione dell' Eroe e de' suoi capitani si sia valso delle *Noterelle di uno dei mille*; credo però che qualcosa si potrebbe ancora aggiungere, facendo lo spoglio della numerosa falange dei poeti garibaldini;[1] tanto più ch' è fuori di dubbio, che il poeta abruzzese ha tenuto molto conto degli elementi della tradizione letteraria e popolare riguardante l' Eroe.

Per citare un esempio, mi vengono in mente i versi di Ippolito Nievo,[2] sull' indimenticabile sorriso degli occhi del generale.

Ha un non so che nell' occhio
che splende dalla mente
e a mettersi in ginocchio
sembra inchinar la gente.
. . . .
Chi nol vide tal fiata
sulle inchinate teste
passar con un' occhiata
che infinita direste?

[1] Vedi per questo G. Stiavelli, *Garibaldi nella letteratura contemporanea* e R. Barbiera, *I poeti della patria.*

[2] Cfr. *Poesie di I. Nievo* pubblicate da R. Barbiera (Firenze, Le Monnier, 1889), 2.ª ediz..

È già qui l'abbozzo della stupenda rappresentazione dannunziana (*La canz. di Garib.*, vv. 733 e segg.):

Muto trascorse lungh' esse le coorti
adolescenti come fa il nembo sopra
le spighe . . . . Con un solo
sguardo ci toccò le anime, come un solo
baleno tocca le innumerevoli onde.

Alcuni tratti del Dittatore furono già fissati dai contemporanei, e si sono perpetuati poi nella tradizione. Cosí, quando il Carducci, nel discorso per la morte dell'Eroe, afferma: " Egli nacque da un antico dio della patria *mescolatosi in amore con una fata del settentrione*", chi non vede che, coscientemente o no, egli ripete l'impressione del Dall' Ongaro?

È nato da un demonio e da una fata
in un momento che han sentito amore.

ANTERO MEOZZI.

QUESTIONI GENERALI E TEORICHE

DISCUTENDO....

(*risposta a* O. MASNOVO)

Discutiamo di estetica crociana. Ancora. Omero Masnovo, di cui ho recensito l'opuscolo intitolato " L'Estetica di Benedetto Croce. Esposizione e critica" (vedi in questa *Rassegna*, fasc. X-XII, il mio articolo "Una critica recente dell'Estetica del Croce"), si difende dalle obiezioni che gli movevo, e mi risponde nel fasc. III-VI (vol. V) di questa stessa rivista nell'articolo intitolato "Critica alla critica di una critica".

E discutiamo pure. Ed esaminiamo serenamente — sottolineandolo, quel *serenamente*, perché il Masnovo ci tiene — questa sua difesa, che, come tutte le difese, dovrebbe essere anche un attacco a fondo, rivolto contro il mio articolo.

Intanto, la prima osservazione che mi fa, è la seguente: egli mi ripete ancora una volta una cosa che già aveva detto nel suo opuscolo, e ciò è che la definizione vuole eguaglianza tra il definiente e il definito, e che, dunque, dall'aver dimostrato che le opere d'arte

non siano prodotti né pratici né logici dello spirito, può conseguire bensì, per il Croce, che esse siano prodotti dell'intuizione, ma non ne consegue affatto che esse, come lo stesso Croce vorrebbe, sieno tutta l'intuizione e con essa coincidano puntualmente. Io, secondo il Masnovo, questo non avevo capito, e perciò non vedevo che la definizione crociana era logicamente scorretta. Il Masnovo, invece, secondo me, non ha inteso che io, persuasissimo di questa grande verità, volevo dimostrare che la definizione non ha tale inconveniente. Chi dei due ha ragione? Riportiamo le mie parole. Io dicevo: " Dappoiché egli (il Masnovo)... mostra anche di sapere che per il " Croce *intuire* è *esprimere*, cioè *sintesi attiva* di sensazioni (e cita il " passo dell'*Estetica* in cui si dice di avere *identificata* la conoscenza " intuitiva o espressiva col fatto estetico, prendendo le opere d'arte " come esempi di conoscenze intuitive e *attribuendo a queste i carat-* " *teri di quelle e viceversa*), mi pare evidente che la critica di proce- " dura cada subito. Come! ecc. (segue la frase citata dal Masnovo) „. E poi soggiungevo: " Dopo questo non vorrei sentir dire che la " questione dei rapporti fra arte e intuizione finora *resta in sospeso* (cioè, dico ora, non è posta l'eguaglianza fra il definiente e il definito), quando, secondo la citazione del Masnovo stesso, il Croce " ha *francamente identificato l'intuizione coll'arte* (cioè, dico ora, ha posto quell'eguaglianza tra il definiente e il definito che il Masnovo finge di non vedere) „. Da queste frasi — in mezzo alle quali, come si vede, era incastrata quella che il Masnovo ha divelta per darle così un altro significato più... comodo — si vede che il significato della mia dimostrazione era il seguente: Dato che il Croce ha dichiarato esplicitamente di *identificare arte e intuizione, attribuendo a questa i caratteri di quella e viceversa*, l'eguaglianza tra il definiente e il definito è posta proprio nell'atto in cui si afferma — come fa il Croce — tale identità di caratteri fra i due termini. L'affermazione è dunque logicamente correttissima, e non è confutabile altrimenti che dimostrando come gli argomenti sui quali essa poggia siano insufficienti. Questo io dicevo, e ripeto ancora. Dunque non ero, di fronte alla critica del Masnovo, in quello stato di infantile candore e di ingenuità in cui egli mi vorrebbe sorprendere, ma ne intendevo invece la portata, e la confutavo dal suo stesso punto di vista. Il quale è, del resto, astratto e formalistico, tendente a separare il processo logico dal modo concreto onde si esplica. La definizione dell'arte non è già un periodo o una formuletta, ma *tutta* l'" Estetica „ crociana compresi i punti, le virgole e gli accenti, e quindi si può dirla logicamente scorretta solo confutando tutta codesta " Estetica „, e non già con una regolina

scolastica![1] Se il Masnovo avesse voluto citare le mie parole senza troncarle e falsarne il senso, mi avrebbe risparmiato questa discussione.

E passiamo ad altro. Si sa che il contenuto dell' intuizione è somministrato, nell'estetica crociana, dall'attività pratica dello spirito. Ora — opponeva il Masnovo — se, per confessione del Croce stesso, il pratico segue e non precede il teoretico, come è possibile che la pratica, posteriore all'intuizione, somministri ad essa il contenuto? — E fin qui, tutto bene.

Sennonché, a questo punto, il Masnovo si mette a sognare, e, in uno slancio improvviso di genialità creatrice, immagina una mia ipotetica risposta a questa obiezione; risposta che, come tutti i frutti della fantasia, tradisce uno stato d'animo di chi l'ha immaginata, ma non risponde alla realtà delle cose. Io avrei, secondo il Masnovo, risposto, che " nel sistema crociano non è punto l'attività pratica (economico-morale) o volitiva che somministra il contenuto dell' intuizione „. — Davvero? Citiamo ancora le mie parole: " Il Croce ha affermato che il pratico segue e non precede il teo- " retico, intendendo per pratico il morale (tanto è vero, che dice " questo a proposito della ricerca del fine nell'arte). E il Masnovo " pronto a dargli sulla voce: — O se avete detto che il pratico pre- " cede il teoretico e che l'arte rappresenta le passioni? — Sicuro. " Però c' è un piccolo inconveniente: *là il pratico era morale, e* " *qui invece è passionale* „. Io opponevo dunque al Masnovo, che il pratico precede e segue a un tempo il teoretico: come passionalità pura, economica, precedeva, e come eticità seguiva: cadeva dunque l'apparente contraddizione crociana. Ora, si domanda al Masnovo, dove mai io abbia detto che l' attività pratica e ciò è, come egli dice, *economico-etica* — pregasi di notare la confusione provocata volontariamente tra economica ed etica dove invece se ne esigerebbe, per capire il pensiero crociano, la distinzione! — non somministra il contenuto intuitivo. Come ha fatto il mio avversario a prendere questo granchio? Fantasia? Genialità creatrice? — No. Si tratta, semplicemente, di ingenuità.

Poco dopo le mie frasi che ora ho citato, soggiungevo, a norma

[1] La prova piú evidente di questo, è che il Masnovo, non essendo rimasto persuaso, dai ragionamenti crociani, dell' identità fra arte e intuizione, non può vedere l' identità fra il definiente e il definito. La discussione verte sulle ragioni concrete per cui il M. non è crociano, e perciò su *tutta* l' « Estetica » del Croce; da cui dunque non è separabile come un *quid* a sé la definizione, tanto che si possa invalidarla fondandosi su di una regola astratta!

e regola del Masnovo, che la sua acuta obiezione suddetta non aveva fondamento anche indipendentemente dalla disposizione logica in cui si debbono collocare le crociane categorie dello spirito; giacché "*precedere* e *seguire* sono espressioni di valore molto relativo, perché ciò che precede e ciò che segue, stati d'animo e moralità e concetti, *tutto* vien riflesso nell'intuizione„. Ebbene, il Masnovo si è attaccato all'ultima parte della mia frase, ed ha creduto, leggendo, che il riflettersi di *tutto* lo spirito nell'intuizione volesse significare che, dunque, non è più l'attività pratica a somministrare il contenuto dell'intuízione. Ora, le due affermazioni sono una sola e medesima cosa, giacché l'attività pratica dello spirito non è un che distinto e separato da esso, ma bensí *tutto lo spirito come attività pratica.* Dire quindi che il contenuto presupposto dall'intuizione è tutto il contenuto spirituale, compresi ad esempio anche i concetti, non significa dire che tale contenuto non è somministrato dall'attività pratica, perché anzi questa altro non è se non lo stesso contenuto presentato *sub specie volitionis.* Se il Masnovo insistesse ancora su questo punto, dovrei con rammarico notare, che egli ignora un concetto elementarissimo, mille volte ripetuto dal Croce e affermato, prima di lui, sotto altra forma dal Hegel e dallo Spaventa, e che quindi egli si trova nella piú grossolana incompetenza per ciò che riguarda l'idealismo moderno.

Dopo di che, si capisce come ben poco mi possano commuovere le due citazioni dell'"Estetica„ e del "Breviario di Estetica„ con cui egli si affanna a dimostrarmi cosa di cui già ero persuasissimo, che cioè proprio la pratica somministra il contenuto all'intuizione. Riferisco qui, in parte, la citazione del "Breviario di Estetica„, perché, da un altro punto di vista, veramente.... interessante. Eccola:

"Una nuova realtà, *che è vita economica e morale,* e cangia l'uomo intellettuale nell'uomo *pratico,* nel politico e nel santo, nell'industriale e nell'eroe, ed elabora *la sintesi a priori logica in sintesi a priori pratica;* ma che è pur sempre un nuovo sentire, un nuovo desiderare, un nuovo *volere,* una *nuova passionalità,* nella quale neppure lo spirito può fermarsi, e che sollecita, anzitutto, come nuova materia, una nuova *intuizione, una nuova lirica,* una nuova arte„.

Lasciando da parte il fatto che la citazione è fuori di proposito, domando al Masnovo perché, se conosceva cosí bene questo passo del Croce, dove si dimostra come, nel processo di svolgimento dello spirito, le sue forme teoretica e pratica si alternino con un processo circolare, sí da precedersi e seguirsi a vicenda, abbia potuto cen-

surare il Croce, perché non spiegava come mai il pratico "ora preceda ed ora segua il teoretico„. E, d'altra parte, si domanda sempre allo stesso Masnovo, in che cosa io che affermavo nel mio articolo, come or ora abbiamo visto, che "*precedere e seguire* sono espressioni di valore molto relativo„, sia in disaccordo con questo brano del Croce. S'arriva a questa conclusione, allegra come una farsa: che il Masnovo, per provare il mio preteso errore di interpretazione, cita un passo del Croce in cui si distrugge quella sua sventurata critica della precedenza del pratico sul teoretico o viceversa, dicendo sotto altra forma proprio quello che dicevo anch'io nel mio articolo, confutando la stessa critica! E il bello si è, che, dopo aver fatto questa confusione, il Masnovo ha la disinvoltura di affermare: "se abbaglio vi fu nell'interpretazione del pensiero di B. Croce, esso fu da parte del Casotti e non da parte mia„!

E continuiamo pure a discutere.

Leggiamo avanti: "Il Casotti respinge qua e là altre mie critiche. Ma poiché questo fa, o in seguito all'abbaglio qui ricordato (!) o senza addurre argomenti (come quando se la cava dichiarando di non volere stare a seguire il Masnovo nella discussione sulla definizione di valore), io passo oltre„. — Io dunque respingerei le sue critiche in seguito all'abbaglio "qui ricordato„, cioè, se ben intendo, in seguito alla mia pretesa affermazione che l'attività pratica non somministri il contenuto dell'intuizione. Ma benissimo! E cosí tutti quegli sforzi fatti dal Masnovo nel suo opuscolo per dimostrare che l'intuizione è piú estesa dell'arte, sono stati da me confutati in base a questo preteso errore, anche quando io ho sostenuto, contro una sua esplicita affermazione, proprio tutto il contrario, e cioè non esservi nell'intuizione stati d'animo non appartenenti alla forma pratica dello spirito,[1] ed essere questa la somministratrice esclusiva del contenuto di quella. E cosí quella tesi che io presuppongo, e che infirmerebbe tutta la mia critica, dovrebbe — oh, meraviglia! — avermi servito a dimostrare la sua contraria. Competente mancia a chi saprà dire dove sia andata qui a cacciarsi la logica.

[1] Diceva il Masnovo: quando io leggo Aristotele ecc., mi beo in qualche cosa che è certo uno stato d'animo di quei grandi, ma che le tante volte non appartiene affatto alla forma pratica dello spirito». E io obiettavo: «Una cosa che è uno stato d'animo, *ma che non appartiene affatto alla forma pratica dello spirito!* Cioè uno stato d'animo che non è uno stato d'animo!». Io affermavo quindi, contro il Masnovo, l'essenza pratica di *tutti* quegli stati d'animo che si riflettono nell'intuizione!.

Ma il Masnovo non bada a queste piccolezze, e "passa oltre„. Visto che io respingo "qua e là *alcune* „ sue critiche — oh, una cosa da nulla! — ad esempio quella, *fondamentale,* nel suo opuscolo, affermante che arte e intuizione non coincidono —, ha il diritto di passare oltre! E a nessuno verrà mai in mente di contestarlo! Giacché io confuto tutte le sue critiche sempre presupponendo quell'errore memorabile, che cioè la pratica non somministri il contenuto dell'intuizione; e anche quando il sapere da che forma spirituale venga questo contenuto non importa nulla, come ad esempio — ripeto — nella questione a risolver la quale, in antitesi col Croce, tende tutto l'opuscolo del Masnovo, dei rapporti d'identità o meno fra arte e intuizione, c'è sempre quel tale errore presupposto che rovina tutte le mie critiche. — Ma se si tratta di un'altra questione, che non ha nulla a vedere colla prima! — Oh, non importa! C'è sempre l'errore.

E così, quando io confuto tutti i ripetuti tentativi fatti dal Masnovo di mostrare, contro il Croce, in che cosa arte e intuizione differiscano, distruggendo insomma il risultato principale, e per tale riconosciuto da lui, della sua critica, io ho torto. Perché? Perché presuppongo un errore che non c'è, e che anche se ci fosse, non infirmerebbe la validità delle mie obiezioni. Dopo di che, se il Masnovo "passa oltre„, non c'è che dire: ha ragione!

Perché, poi, le mie critiche, quando non sono affette da quel vizio fondamentale che abbiamo constatato, son fatte "senza addurre argomenti„, come quando me la cavo dichiarando di non voler stare a seguire il Masnovo nella discussione sulla definizione di valore. Eh via! Quando ho salvato l'estetica crociana dall'accusa di non aver posto un criterio oggettivo di valutazione e di avere invece sostituito ad esso il piacere *hic et nunc* dell'individuo contemplante — come il Masnovo pretendeva —, dimostrando (vedi *Rassegna*, IV, fasc. X-XII, pag. 302) che il criterio c'è; se poi questo criterio non sodisfa il Masnovo perché egli concepisce il valore diversamente dal Croce, questo non riguarda più l'"Estetica„ crociana, e non può più essere oggetto di discussione su questa rivista. Dopo di che, dovrebbe dimostrarsi come, per quello che riguarda l'"Estetica„, il mio compito non sia stato assolto, e come me la sia "cavata senza addurre argomenti„. Il che aspetto, per discutere ulteriormente, che il Masnovo abbia fatto. Finora il non averlo voluto seguire in una discussione di nessuna importanza per l'oggetto di questa critica, non prova affatto che me la sia cavata dappertutto senza addurre argomenti; i quali invece ho sempre addotti dove interessava, e — pare — di così buona qualità, da

indurre il Masnovo a passarli sotto silenzio, come ha fatto. Tanto li ha passati sotto silenzio, che acconsentirei a venire a patti, e a riconoscere per sbagliati quei punti della mia critica che il Masnovo cita, a condizione che egli riconoscesse per veri tutti quelli di cui non parla! Ciò vorrebbe dire, che in tutte le fondamentali questioni dell'estetica crociana — identità di arte e d'intuizione, identità d'intuizione e d'espressione, identità di gusto e genio, assolutezza del gusto artistico —, sulle quali il Masnovo prudentemente tace, avrei ragione io e torto lui. Sarebbe sempre un aver distrutto tutti i risultati della sua critica!

E così, concludendo, credo che, fra tante discussioni, solo su di un punto io e il Masnovo possiamo andar d'accordo. Ed è, quando egli afferma che non ha inteso scartare l'estetica crociana nella sua totalità, e che le riconosce di essere “ sagace e feconda „ oltreché “ il miglior punto di partenza per i moderni studiosi di estetica „: tutte cose che mi fa piacere sentirgli dire, perché effettivamente un certo suo fraseggiare continuamente ostile all'opera che giudicava, ed alcune espressioni un po' aspre, sembravano, nel suo opuscolo, far sospettare l'ostilità per partito preso e la volontà di non voler intendere a nessun costo il Croce. Se si aggiunge poi, che le proposizioni principali dell'estetica crociana erano negate, che il merito di tutto quello che si lasciava in piedi era di Aristotile, del Medio Evo, del Pallavicino, del Vico e del De Sanctis, ma non del Croce, il quale aveva anzi il torto di avere frainteso il concetto ereditato da una così rispettabile tradizione; se si osserva che lo stesso Croce era trattato quasi da ragazzetto e rimandato al liceo a studiare la logica sui manuali, si spiega come io abbia potuto frantendere, su questo punto, il Masnovo. Ho piacere, ripeto, di sentirgli dire che non è un iconoclasta, e che quindi non deve esser collocato fra quelle persone che in Italia — e ce ne sono — prendono il Croce per un pazzo o per un ciarlatano che non vada nemmeno discusso. E così, su questa espressione di ammirazione del Masnovo per l'opera crociana, io cavallerescamente renderò a lui una parte della mia stima; filosofica, s'intende.

Per rendergliene però l'altra parte — ne avanza sempre parecchia — avrei voluto che il mio avversario avesse avuto nel discutermi un po' di quella serenità ch'egli credeva mancasse nelle mie critiche, e che io invece, per quanto abbia cercato con attenzione, non ho saputo trovare nelle sue. Non avrei voluto, quindi, che egli continuamente falsasse, travisasse o esponesse solo in parte il mio pensiero, o mi attribuisse affermazioni che non mi son mai sognato di fare, citando a mezzo frasi mie o dando loro un altro

significato o facendo asserzioni campate in aria: nella migliore ipotesi, ingarbugliandosi in inestricabili confusioni; in ogni caso, facendo assegnamento sulla poca memoria del lettore che già conoscesse il mio articolo, o sulla buona fede di coloro che non lo avessero letto. Tutti espedienti poco degni di chi ricerchi, senza secondi fini, la verità.

MARIO CASOTTI.

NOTIZIARIO

(*dal* n.° 57 *al* 91).

TRECENTO

Dante. — 57. Il *Passo letterario di S. Gerolamo nel « Convivio » di Dante* di cui parla Aristide Marigo, in una « nota » letta nella R. Accademia di Padova (vol. XXXI, disp. 3.ª e 4.ª degli *Atti e memorie*), appartiene alla lettera dedicatoria premessa alla Cronaca di Eusebio tradotta, rilavorata e continuata da S. Gerolamo. In questo scritto il traduttore si giustifica di tutto quello che di suo aveva aggiunto al testo greco per adattare l'opera alla cultura occidentale. Dante l'avrebbe avuto presente nel dettare il primo trattato del *Convivio*, che anch'esso è di giustificazione; deriverebbe d là quel luogo in cui l'Alighieri condanna le versioni di opere poetiche: « . . . . Sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizata si può dalla sua loquela in altra trasmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia ». E soggiunge, che questa è la ragione per cui Omero « non si mutò di greco in latino », e i versi del Psaltero, trasmutati dall'ebraico in greco, « sono senza dolcezza di musica e d'armonia ». Lo stesso, pressappoco, dice il Santo, e gli esempi che adduce per conferire autorità al suo assunto, sono i medesimi: la Bibbia ed Omero. [F. F.].

58. Buon saggio è quello di Domenico Guerri testé uscito nel *Giorn. Storico* (LXVI, p. 128 sgg.), in cui è finemente analizzata *La disputa di Dante Alighieri con Cecco d'Ascoli sulla nobiltà*. Con gioia annunziamo che l'autore, ufficiale di complemento di fanteria, gravemente ferito sul campo dell'onore, ora è in via di piena guarigione. [G. F.].

59. Carmine Di Pierro ci offre la trascrizione diplomatica ed un facsimile d'un *Frammento di codice della Div. Commedia (sec. XIV) nella risguardia d'un notaio marchigiano del sec. XVI* (negli *Atti e mem. della R. Deputazione di storia patria per le Marche,* N. S., vol. X, fasc. 1). Si tratta d'una parte del c. XXXIII dell'*Inferno* (dal v. « già eran desti e l'ora s'appressava » sino alla fine) e d'una parte del XXXIV (dal principio sino al v. « sí che tre venti si movean da ello »). Il frammento, membranaceo, consta

di una sola carta, scritta a due colonne, che appartenne ad un codice di mano toscana, dei primi anni della seconda metà del Trecento. L'editore congettura, fondandosi su argomenti desunti dalla grafia, che possa essere stato uno dei famosi Danti « del Cento »; e conchiude con alcune osservazioni intorno alla fortuna della *Commedia* nelle Marche. [F. F.].

60. Le *Lapidi Dantesche* che si trovano collocate in alcune vie e piazze di Firenze sono illustrate convenientemente da Licurgo Cappelletti, in un grazioso volumetto edito in questi giorni dal Seeber (Firenze, 1916). [G. F.].

QUATTROCENTO

61. G, B. Picotti sa mietere anche nel campo degli studi letterari, con quell'acume e diligenza di ricerche che l'hanno reso da un pezzo noto agli studiosi di storia medievale e del nostro Risorgimento. Perciò ben volentieri prendiamo nota di quattro sue pubblicazioni che tutte hanne veduto la luce nel presente anno. Nella prima, dal titolo *Sulla data dell'« Orfeo » e delle « Stanze » di Agnolo Poliziano* (*Rendic. d. R. Accad. dei Lincei,* vol. XXIII, fasc. 11), egli cerca di dimostrare, che l'*Orfeo* non è stato composto nel 1472 o nel '71, ma nell' 80, fondandosi su una lunga epistola latina del Poliziano si no ad ora non lumeggiata e su un documento inedito dell'Archivio Gonzaga. Della nuova cronologia l'A. è sicuro; non cosí certo si dimostra per la data delle *Stanze,* intorno alla quale sottopone alla discussione l'ipotesi ch' esse siano state scritte dopo la morte di Giuliano de' Medici. — Sul Poliziano pubblica un piú ampio studio nel *Giorn. stor. d. lett. it.* (vol. LXV, p. 363 sgg. e vol. LXVI, p. 52 sgg.), nel quale con la scorta di notizie edite e inedite ricostruisce la vita dall'insigne umanista trascorsa all'ombra del mecenatismo di Lorenzo. Il lavoro, veramente notevole per ricchezza e sicurezza di notizie, porta il titolo *Fra il poeta e il lauro,* ben atto a racchiudere il carattere della produzione letteraria polizianesca. — In altre due note l'A. si occupa dei *Commentari* di Pio II, facendo conoscere un nuovo ms. di essi (*Di un manoscritto bolognese de' « Commentari » di Pio II,* Biblioteca dell'Archiginnasio, S. II, n. 8.°) e le falsificazioni introdotte nell'edizione del Bandini, malamente e non interamente corrette in quella del Cugnoni, le cui omissioni assai gravi fanno sentire il bisogno di una ristampa. — A invogliare il futuro editore giova assai ciò che il valente critico mette in vista in altro articolo, dal titolo *Sopra alcuni frammenti de' Commentari di Pio II* (Lucca, Baroni, 1915). [E. S.].

62. Dal cod. Riccardiano 974 G. B. Pesenti estrae e pubblica nell'*Athenaeum* di Pavia, an. III, fasc. 3 (luglio 1915) otto *Lettere inedite del Poliziano e tre di altri a lui,* che giungeranno ben gradite agli studiosi dell' Umanesimo. La seconda di esse, come osserva l'editore, è nuovo documento dell'amicizia che legò il P. a Lorenzo Lippi, l'elegante traduttore d'Oppiano; altre ci attestano la vasta cerchia d'amici e aderenti ch'egli aveva saputo crearsi nella corte romana; la piú preziosa è quella a Cassandra Fedele, che ci dà nuove notizie della rappresentazione dell'*Elettra* di Sofocle, nella lingua dell'originale, dove Alessandra Scala fece la parte della vergine greca. [F. F.].

CINQUECENTO

63. Fortunato Rizzi, nella *Rivista d' Italia* del luglio 1915, prende a considerare *Il senso e la vita morale del Cinquecento,* facendo osservazioni che ci sembrano notevoli, e che son cagione a bene sperare dell' opera ch' egli promette, su *La lirica volgare del Cinquecento e il petrarchismo.* [F. F.].

SECENTO

64. In un breve scritto, dal titolo *Fr. Redi e un antico trattatello della cura delle malattie* (*Arch. stor. ital.,* disp. 1.ª del 1915), Guglielmo Volpi esprime il dubbio, assai ben fondato, che l' anonima operetta sulla cura delle malattie, di cui il naturalista poeta parla come d' un antico volgarizzamento fatto da Ser Zucchero Bencivenni esistente in un codice da lui posseduto, sia una falsificazione. Le voci *cavadenti, fagotto, tartaruga, fluido, flussione, morione, naturalezza, pericardio, isterico, uterino,* citate come appartenenti a codesto trattatello, non risalgono, nell' uso lettèra io, oltre il Secento o, al massimo, il Cinquecento. In una scrittura del secolo XIV sarebbero anacronistiche. [F. F.].

65. Buona conoscenza e serena valutazione del nostro Secento attesta il saggio *Grandezze e miserie fiorentine durante il secolo XVII,* che Alfredo Poggiolini ha pubblicato ne' fasc. 1-16 luglio e 1 agosto della *Rass. Nazionale,* e ora raccoglie in estratto. Son tre articoli: sicuramente disegnato il primo, che, dopo aver sobriamente discorso di quanto s' è affermato pro e contro il Secento, presenta sinteticamente un buon quadro della vita italiana e toscana di quell' età; garbato profilo, il secondo, di Benedetto Menzini, uomo e poeta; men felice il terzo, che risuscita la memoria d' un poeta satirico che se la prese coi Gesuiti e fu presto dimenticato, Pietro Susini, ma non riesce a darci della sua arte un' idea compiuta. Il P. ricorda a piú riprese il Magliabechi, e riporta intorno a lui alcuni aneddoti, sui quali gli avrebbe giovato aver sott' occhio un buon articolo di E. Benvenuti, pubblicato lo scorso anno nella *Rivista delle Biblioteche.* [G. F.].

SETTECENTO

Goldoni. — 66. N. Vaccalluzzo, in un opusc. su *Carlo Goldoni* (Messina, Principato, 1914), raccoglie i risultati di alcuni suoi studi sull' argomento. Egli esamina successivamente la vita, la carriera teatrale e l' arte del Goldoni. Sull'arte, specialmente, ha alcune osservazioni non prive di acutezza: egli espone con lucido ordine molte cose che erano piú o meno confuse nella coscienza di tutti. In complesso si tratta di un lavoro accurato, che può riuscire utile a chi voglia veder chiare le caratteristiche fondamentali della figura di Carlo Goldoni prima di accingersi a ulteriori studi. [M. C.].

Parini. — 67. E. Bellorini, negli *Atti del R. Istituto Veneto* (LXXIV, P. II), discorre con sagace dottrina *Intorno al testo del Giorno,* sostenendo

col Bertana, contro il Borgognoni e chi scrive questa nota, che s' ha da tentarne la ricostituzione critica, di su i manoscritti lasciati dall' autore. E annunzia che s' atterrà a questo criterio in un' edizione del poemetto, che va preparando: edizione che si deve attendere con simpatia e con fede anche da chi s' è indotto a dubitare dell'opportunità d' un rimaneggiamento, specialmente per la soggettività un po' sbrigativa de' precedenti tentativi. [G. F.].

68. Enrico Filippini, dopo aver con profitto trattato, in un volume noto agli studiosi, dell'Accademia de' Rinvigoriti di Foligno, ch' ebbe parte nell' ottava edizione del *Quadriregio* e nel rivendicarne la paternità al Frezzi contro curiose contestazioni d' origine bolognese, pubblica ora un buon saggio su *L'Accademia degli Agitati,* pure di Foligno (Perugia, 1915). Quest' accademia, di cui s' era quasi perduto il ricordo, non ha benemerenze positive: fiorí dal 1720 al 1750 circa, in netto antagonismo con quella de' Rinvigoriti e con la colonia arcadica. Il F., di su indizi e testimonianze scarne raccolte con diligenza, ne ritesse la storia, parte narrando e parte congetturando. [G. F.].

69. Ricco d' illustrazioni e di notizie interessanti è l'articolo che Glauco Lombardi dedica al teatro boschereccio che il duca di Parma e Piacenza Ranuccio II Farnese fece costruire nel 1693, destinandolo agli esercizi letterari dell'Accademia degli Arcadi (*Aurea Parma,* anno III, fasc. 1.°). Egli vi riassume una sua monografia, che promette di pubblicare, dal titolo *Il Bosco d'Arcadia nel giardino ducale di Parma.*

OTTOCENTO

Monti. — 70. Buone, in generale, tutte le monografie sui principali scrittori italiani pubblicate dall' editore Giusti di Livorno nella sua « Biblioteca degli studenti »; ottima quella di Carlo Steiner su *La vita e le opere di V. Monti* (Livorno, 1915), la quale verrà degnamente apprezzata anche dai maestri, cosí per il contenuto, di cui ora diremo, come per la forma schietta e disinvolta. Lo Steiner non ricorre mai a' giudizi altrui, e l' indagine critica conduce direttamente sulle opere e sull' epistolario del poeta. Potrei ricordare parecchi suoi giudizi notevoli sulle opere poetiche del Monti; mi limito a quello sull' *Idillio di Cadmo e di Ermione* (p. 74), che, dopo averne acutamente sceverati tutti gli elementi, lo St. afferma uscito dall' intimo del cuore del poeta, di cui rappresenta in una sintesi quasi compiuta la natura e l' arte. Giustissimo altresí il giudizio complessivo sul Monti, che, pur essendo un grande artista, non avvince mai del tutto a sé i suoi lettori, per il grande contrasto che si dibatteva tra l' artista e l'uomo; onde lo St. dimostra che il Monti è esempio cospicuo di una verità, anche secondo noi, inoppugnabile: che non c' è forza d' immaginazione che basti a dar vita a stati d' animo dai quali sieno assolutamente aliene le qualità spirituali dello scrittore. [A. M.].

71. Le relazioni tra *Melchior Cesarotti e Vincenzo Monti* sono studiate da Giovanni Gambarin in un articolo inserito nel *Giorn. Storico* (LXV,

355 sgg.), col sussidio dell'interessante carteggio Barbieri, che si conserva nella Biblioteca del Seminario di Padova. Vera amicizia, tra i due poeti, non fu; da principio anzi il Cesarotti non poté perdonare al Monti né la parte che ebbe notoriamente nella famosa caricatura dell' « Omero del Cesarotti », né le polemiche col Mazza: ma tra il 1804 e il 1806, auspice un giovane amico d'entrambi, si scambiarono lettere affettuose e cerimoniose. Se non che, subito dopo, Omero ridivise i due traduttori, quando nel 1807 il Monti non seppe trattenersi dal criticare ancora il Cesarotti in forma cortese, ma d'una cortesia senza cordialità, nelle sue *Considerazioni sulla difficoltà di ben tradurre la protasi dell'Iliade.* [G. F.].

72. *Una lettera inedita di Vincenzo Monti,* sfuggita agli editori del suo Epistolario, è pubblicata ora da Luigi Fassò, per nozze Momigliano-Sacerdoti (Firenze, Tip. Giuntina). Egli la trae dal carteggio di Vincenzo Follini (il noto bibliotecario della Magliabechiana), al quale è indirizzata.

73. Antonio Boselli, che, spigolando tra le carte di Ireneo Affò alla Palatina di Parma, ebbe recentemente a lumeggiare un' acre polemica tra il Monti e Angelo Mazza a proposito dell'*Aristodemo,* in cui l'Affò ebbe parte (*Una lett. inedita di V. Monti al p. I. Affò,* in *Giorn. stor. d. lett. ital.*, LXV, pp. 75-79), ritorna ora sull'argomento nell'*Arch. stor. p. le prov. parmensi* (1915: *Ombre d' una famosa polemica, Il p. Affò sospettato*), riproducendo e illustrando una lettera del dotto minorita, che, entrato come paciere a sedar gli sdegni dei due poeti, era tutto angustiato di veder male accolti i suoi sforzi e d'esser anche sospettato d'aver voluto soffiare nel fuoco. [F. F.]

Leopardi. — 74. Gio. Ferretti pubblica nella *Rivista Abruzzese* (fasc. IX, anno 1915), col titolo *Di una silloge di documenti leopardiani,* una lunga nota sul volume di Nicola Serban, *Lettres inédites relatives à Giacomo Leopardi* (Parigi, 1913). Il F., osservato che questa voluminosa pubblicazione poco di nuovo ci fa conoscere intorno alla vita del Leopardi, e che « tra questo pochissimo nuovo, non v' è nulla, assolutamente nulla, che valga in qualche modo a menomare, o anche a mutare, il giudizio che alcuno potesse essersi fatto di lui come uomo, e meno che mai come scrittore », loda l'idea del Serban di pubblicare lettere di coevi del Leopardi riferentisi a lui, ma a lui non indirizzate, dando giudiziose indicazioni sul modo di rendere piú utile questa specie di contributo al materiale di ricerca e ricostruzione e additando con sicura competenza numerosi fondi di materia leopardiana dal Serban non esplorati, nonché altre manchevolezze che si riscontrano nell' opera di lui. Esamina poi il F., con la consueta sua accuratezza e sagacia, l'importanza di alcune tra le lettere di questa silloge, in quanto lumeggiano notevoli e dibattute questioni sulle opere e sulla vita del poeta. [A. V.].

Tommaseo. — 75. Molte le lettere del Tommaseo già edite; molte ancora le inedite: importantissime, forse sopra tutte, quelle che indirizzò al Capponi. Dei tre volumi che formeranno tutto il *Carteggio* tra lui e il patrizio fiorentino, il cui disegno generale, correlativamente alla vita del Tommaseo medesimo, è: volume I, *Firenze, Il primo esilio, Parigi* (1833-1837); II, *Nantes,*

La Corsica, Montpellier, Venezia (1837-1849); III, *Il secondo esilio, Corfú, Torino, Firenze* (1849-1874); di questi tre volumi, due sono i già pubblicati a cura di I. Del Lungo e P. Prunas. Al primo, venuto in luce nell'11, è seguito, poco fa, il secondo (Bologna, Zanichelli, 1915, pp. VIII-795); e di esso ho già detto, con riguardo spacialmente alla parte politica, altrove (v. *Una voce dell'altra sponda,* in *Nuova Antologia,* fasc. 16 ottobre). Qui basti, dunque, un semplice cenno a richiamare l'attenzione degli studiosi su la parte letteraria, assai ricca e importante, e sui giudizi, sempre degni di meditazione, che il Dalmata insigne vi profonde intorno a se stesso e a molte delle opere proprie, e a vari personaggi di quel periodo cosí promettente e fortunoso: Lamartine, Leopardi, Giordani, Lambruschini, Niccolini, Vannucci, Giusti, Guerrazzi, Bufalini, Carrer, Rosmini, Gioberti, Emilio de Tipaldo, Paride Zaiotti, ecc. ecc. Giudizi, questi, spesso severi e, com'è facile immaginare, non di rado ingiusti, poiché — scriveva il Tommaseo nel novembre del '44 all'amico — « il mio dovere e piacere e mestiere (*missione* non dico, ché è diventata parola piú ignobile di mestiere) si è di vogar contro corrente »; ma non ch'egli non sapesse riconoscere, all'occasione, e meglio di qualsiasi altro, le qualità sostanziali degli animi e degl'ingegni. Cosí, per limitarci a due soli esempi, accosta una volta, in un certo senso, i nomi dell'Alfieri e dell'Alighieri; riconosce e ammira del Foscolo « la potente parsimonia, e l'arte sobbollente e il culto amoroso della parola, e quel suo sí frequente scolpire, anziché delineare, le immagini; doti in ogni secolo rare, mirabili nel nostro ». E ben a ragione afferma il Del Lungo, che « se anche in questo secondo volume alcuni troveranno parole, non che acri, talvolta crudeli, su uomini e fatti ai quali la storia ha reso ben altramente giustizia; troppo piú numerose però da ogni pagina sorgeranno testimonianze nuove, inutile il dire dell'ingegno meraviglioso e sempre originalmente molteplice, ma della vita esemplarmente integra, ma del cuore sinceramente buono, ma degli affetti d'amico raro, ma de' sacrifizi veri e non lievi, patiti per la patria, per la famiglia e fin per ignoti, ma di fatti che insegnano dignità pubblica e privata, letterario e civile coraggio ». È poi doveroso aggiungere, che la illustrazione storica erudita aneddotica, necessaria a queste lettere, non poteva essere condotta con maggior diligenza e sapienza, e che i due benemeriti editori non hanno risparmiato cure d'ogni specie a render l'opera loro compiuta, utilissima, il piú possibile, in tal genere, perfetta. Mi sian permesse solamente due osservazioncelle e una piccola aggiunta. A p. IV gli editori affermano: « Della quale [figura del Tommaseo] troppo piú sono stati posti in rilievo i difetti che i pregi, piú che la luce le ombre ». Non precisamente cosí, se si vegga anche soltanto uno studio *Il Tommaseo e il Vieusseux,* già venuto in luce a Firenze sin dal 1901 e da essi citato, tutto vòlto a mostrare il gran valore non pure letterario ma politico e morale *di questo atleta di sapienza e di virtú* (p. 43). — Parimente, a p. 82, si legge: « Crediamo necessario qui pubblicare il principio [di *Un affetto*, memorie inedite], che spiega le ragioni e dell'opera e dell'esilio volontariamente a sé imposto dal Tommaseo; *volontariamente* diciamo, perché troppo fu detto e ripetuto che il Governo toscano esiliasse il Tommaseo da Firenze, *e tuttavia si ripete* ». Ma nello studio su citato, a p. 10,

sta scritto: « Il periodico [l'*Antologia*] fu, nel '33, soppresso, e il Tommaseo prese *volontario* la via dell'esilio ». In una nota a p. 60 si parla di Giovanni Racheli. Altre notizie su questo fondatore in Milano di un *Istituto elementare di commercio e ginnasiale privato,* sono nell'opuscolo *Lettere inedite di Alessandro Manzoni a G. P. Vieusseux,* pubblicate da me per *Nozze Grilli-Bottini,* Prato, Giachetti, 1904, a pp. 6 e 9. [A. B.].

Carducci. — 76. Giulio Natali, in un discorso su *La guerra delle nazioni e il poeta della Terza Italia,* tenuto all' Università popolare di Genova (Napoli, *Vela Latina* editrice, 1915), esamina gli elementi nazionali e sociali dell' opera di G. Carducci, mettendo in rilievo un lato dell'arte carducciana che troppo spesso si crede superato o retorico. Quantunque il discorso sia stato fatto con fine piuttosto pratico che critico, vi sono molti buoni spunti; soprattutto quando vi si mostra come nel Carducci l' ideale patriottico fosse insieme un ideale di piú alta umanità latina, che dall' antica Roma, attraverso il medio evo, fino alla eroica Francia della Rivoluzione e all' Italia risorta, anima di sé tutta la storia; ideale che — secondo il Natali — è quello che ancora vive nella nostra coscienza nazionale. [M. C.].

77. In un libretto pubbl. a cura della Società Dante Alighieri, Guido Mazzoni raccoglie, commentandole e premettendo alcune sue belle pagine introduttive, le poesie e le prose di Giosue Carducci in cui piu direttamente è auspicata l' odierna impresa italiana per il compimento della patria. L'opuscolo s'intitola *Contro l' eterno barbaro,* ed è in vendita presso le librerie Zanichelli di Bologna e Bemporad di Firenze.

78. Due lettere del Carducci, del 18 settembre e 18 ottobre 1857, a Carlo Pagano Paganini (1818-1889), che gli fu maestro di filosofia nell' Università di Pisa, pubblica Guido Mazzoni, in un opuscolo per le nozze Cian-Garino Canina (senza note tipografiche). Il Paganini, rosminiano d' elegante dottrina, purgato scrittore, conoscitore della lingua latina sicuro e profondo, fu, nella seconda metà dell' Ottocento, una delle piú caratteristiche figure dell'Ateneo Pisano. Chi scrive queste righe lo ricorda con riconoscenza affettuosa d' alunno, e non dimenticherà mai il modo mirabile come il P., nel tradurre il *De finibus,* sapeva far intendere il pensiero e gustare la parola di Cicerone. [F. F].

Ultimi scomparsi. — 79. Felice idea quella che ha avuto Luigi Piccioni, di raccogliere in un bel volume una silloge copiosa di scritti pubblicati dal compianto Dino Mantovani in giornali ed altre pubblicazioni periodiche. Il libro s' intitola *Pagine d'arte e di vita,* e contiene anche un profilo del cólto e vivace scrittore veneziano, dettato da un suo amico intimo: Enrico Bettazzi. Questo saggio biografico contiene ricordi personali, e si legge — come sempre le cose del Bettazzi — con vero piacere. La scelta degli articoli del Mantovani, che gli tien dietro, divisa per rubriche (*Tra il vecchio e il nuovo, Dall'età media alla moderna, Arte contemporanea, Varia, Venezia, Vita e scuola*), riesce ad una rappresentazione efficace della figura di lui, delineata e lumeggiata dalla stessa sua penna. Un saggio di bibliografia chiude il volume, che — come osserva l' editore — ha soprattutto valore commemorativo. [F. F.].

80. Giuseppe Abbadessa, nel suo articolo *Giovanni Pascoli e la Sicilia* (*Arch. stor. sicil.*, N. S., an. XXXIX, fasc. 3.° e 4.ª), parla della dimora del poeta in Sicilia, dei versi che questi scrisse colà, dei ricordi di cose siciliane che occorrono nelle sue opere, della sua amicizia coll' editore Muglia e con G. A. Cesareo, dell' amore ch' egli nutriva per quell' isola, patria d' eletti ingegni e madre d' eroismi generosi.

81. Dell' amato e lagrimato fondatore di questa *Rassegna* amici e discepoli ricordano i meriti in un bel volume, testé uscito alla luce per cura dei figli dell' estinto: *In memoriam: A. D' Ancona*, Firenze, 1915, di pp. 270.

82. Ricchissima di notizie, in ispecie sugli anni della dimora torinese, è la *Commemorazione di A. D'Ancona* che Giovanni Sforza, il quale fu intimo amico del compianto Maestro, inserisce nelle *Memorie della Reale Accademia delle Scienze di Torino* (S. II, vol. 65). L' autore vi considera l'uomo, il patriota, il giornalista e l' insegnante; accoda al discorso lunghe note e numerosi richiami; pubblica in appendice tre poesie giovanili del D'A., due delle quali son traduzioni dell' Uhland e del Heine, alcuni suoi saggi, pure giovanili, di critica teatrale e un' interessante notizia su *A. D'Ancona e la baruffa de' giornalisti fiorentini con gli « Amici pedanti »*. [F. F.].

83. Anche un' altra ampia e solenne *Commemorazione di Alessandro D'Ancona* vuol esser qui segnalata in modo particolare: quella che il compianto Francesco Novati — di cui nel prossimo fascicolo della *Rassegna* ricorderemo i meriti preclari — lesse ai Lincei (*Rendiconti della R. Accademia dei Lincei,* vol. XXIV, fasc. 1.°). È una penetrante analisi di tutta l' opera del D'A. considerata rispetto al suo valore scientifico. La figura dello studioso vi appare lumeggiata compiutamente. Degno omaggio al Maestro, dell' alunno che, per dottrina e serietà di scienza, degnamente s' assideva accanto a lui! [F. F.].

84. La figura del D'Ancona è presentata con garbo signorile nella sua intimità e nelle sue caratteristiche essenziali dallo stesso Novati, in un articoletto aneddotico che ha veduto la luce nell' *Emporium* (XLI, n. 242).

85. Fra gli altri scritti in memoria dell'insigne storico delle nostre lettere che videro la luce sparsamente, vanno ricordate le « parole » dette da Leandro Biadene *Davanti alla salma di Alessandro D' Ancona* (Firenze, Tip. Giuntina) e quelle che Antonio Medin pronunziò *In memoria di A. D'A.* in una adunanza dell' Istituto Veneto (*Atti dell' I. V.*, vol. LXXIV, P. 2.ª); e merita attenzione un articolo di Riccardo Zagaria, *A. D'A.: l'uomo, il patriota, il letterato* (Andria, Rossignoli, 1915; estr. dal *Quotidiano* di Trani, con aggiunte e note, in soli 35 esemplari num.), che contiene giuste osservazioni e qualche spunto polemico. [F. F.].

86. A quelli fra gli studiosi — e non son pochi! — a cui sta fitto nell' anima il ricordo del compianto Renier, non isfuggano gli articoli che nella *Nuova Antologia* han pubblicato in suo onore Arturo Farinelli e Fran-

cesco Picco; l'uno col titolo generico *Rodolfo Renier,* l'altro con quello piú particolare *L'operosità scientifica di Rodolfo Renier.* Contengono l'uno e l'altro notizie ed osservazioni importanti; nel secondo è anche riprodotto un ritratto somigliantissimo dell'insigne maestro di filologia romanza e di letteratura italiana. — Del Renier parla pure G. Biadego, negli *Atti dell'Accademia d'agrivoltura, scienze e lettere di Verona,* S. IV, vol. 16. [F. F.].

RAPPORTI FRA LA LETTERATURA ITALIANA E LE STRANIERE

87. Carlo Pellegrini, nel suo scritto interessantissimo *Edgar Quinet e l'Italia* (estr. dalla *Nuova Antologia,* Roma, 1915, pp. 30), raccoglie notizie copiose e nuove, desunte dal vasto carteggio manoscritto del Quinet che si conserva nella Nazionale di Parigi, intorno alle relazioni che ebbe coll'Italia, nel periodo del nostro Risorgimento, questo scrittore il quale amò fervidamente la patria nostra, compianse le sue sventure e s'adoprò alacremente per la sua resurrezione. Il P. inserisce nel suo articolo, opportunamente illustrandole, parecchie lettere del Mazzini e del Garibaldi e qualcuna anche d'Aurelio Saffi, del Guerzoni, del Bovio, del Carducci; nonché un biglietto, scritto in francese, del Berchet. L'A. conchiude (e a lui ci associamo di gran cuore) augurando che, nel presente periodo della nostra storia del Risorgimento, la voce, animata di non mentito affetto per l'Italia, di questo ardente patriota di Francia possa sempre piú incitare le due nazioni « a quell'unione che fu il sogno di tutta la sua vita, e della quale tanto si allieterebbe oggi la sua anima fervidamente latina ». [F. F.].

LETTERATURA POPOLARE E DIALETTALE

88. Una nota di Francesco Novati, nel periodico *Il libro e la stampa* (VIII, fasc. 6.º), è consacrata a un cantastorie napoletano finora ignoto, *Giovanni della Carretòla.* Il N. discorre de' suoi *contrasti,* e ne pubblica uno, *Sdegno d'amante;* discute con sobria erudizione su la personalità storica dell'oscuro poeta, ch'è probabilmente tutt'uno con Giovanni della Carriola ricordato nel secolo XVII dal Cortese; e ne dà la bibliografia [G. F].

89. Bindo Chiurlo parla nella *Nuova Antologia* della *Letteratura ladina del Friuli* con sobrietà e compiuta conoscenza. Individuata la regione dove si parla il ladino, e dette la ragioni etniche e storiche che hanno dato cosí spiccate caratteristiche alla « patria del Friuli » e al linguaggio e all'anima de' suoi abitanti, egli s'indugia prima sulla lirica popolare, traducendo e commentando versi e stanze e « villotte » delle varie età; poi traccia un quadro sicuro dello svolgimento letterario che il ladino ebbe nei secoli XVIII e XIX. Piú a lungo si trattiene su Pietro Zorutti, sul quale aveva già pubblicato un buon saggio, e su Pieri Corvatt (Pietro Michelini): due verseggiatori multiformi e veramente felici, che gli sembran degni d'essere avvicinati ai nostri maggiori poeti vernacoli. [G. F.].

STORIA DELL' ARTE, DEL PENSIERO E DELLA CULTURA

90. Il discorso che Francesco Flamini lesse nell' Università di Pisa per la solenne inaugurazione degli studi nell' anno accademico 1915-1916, esce ora in luce nella *Nuova Antologia* (fasc. del 15 decembre). S' intitola *La tradizione nazionale nella letteratura italiana*, e, rilevando le caratteristiche essenziali della latinità nell' arte, mostra come nel suo perpetuarsi attraverso i secoli consista la tradizione nostrana nelle manifestazioni artistiche del pensiero.

91. È da segnalare una nota del dott. Giuseppe Giorcelli, sui *Tipografi di Alessandria e Valenza del secolo XV e Tipografi monferrini dei secoli XV e XVI che stamparono in Venezia*, pubblicata nella *Riv. di storia, Arte, Archeologia della prov. di Alessandria*. La tradizione dell' arte della stampa nel Monferrato è antica e gloriosa: e una modesta, sebbene industre cittadina, Trino Vercellese, ne vanta per sua parte parecchi. Il G. dà notizie su tutti questi tipografi, e riporta la compiuta indicazione dei libri da essi editi: di parecchi riproduce l' insegna. Particolarmente interessanti le notizie su Giovanni e Gabriele Giolito e su Comin da Trino. [G. F.].

I NOSTRI MORTI

Un grave lutto per la nostra *Rassegna* è l' inaspettata scomparsa del suo redattore benemerito Arnaldo Della Torre, crudelmente rapitoci dal destino proprio quand' egli, chiamato alla cattedra di letteratura italiana nell' Università di Genova, stava per cogliere il frutto d' un ventennio di lavoro, e s' accingeva ad iniziare un' opera di maestro che, alla sua volta, sarebbe certo riuscita copiosamente fruttuosa. Povero amico nostro! Chi avrebbe potuto prevedere, pochi mesi or sono, allorché il Della Torre con tanto impeto ed ardore attendeva all' opera di propaganda a favore dell' intervento italiano nel mondiale conflitto, ch' egli non avrebbe potuto esultare di questo miracoloso risveglio, a cui assistiamo, dell' energia nazionale, di questo consenso cosí largo, fuori e al disopra dei partiti, nel riconoscere l' ineluttabilità e l' alta efficacia morale della nostra guerra! Noi attendevamo fidenti da lui nuove manifestazioni di forza e dell' animo e dell' ingegno, ed ecco che, invece, egli ha finito di amare e di odiare, di lavorare e di combattere.

Era un ricercatore poderoso e un pensatore rivelatosi in questi ultimi tempi tutt' altro che torpido. Il suo volume *Il Cristianesimo in Italia dai filosofisti ai modernisti* (in appendice alla sua traduzione dell' *Orpheus* di S. Reinach) mostra che i problemi religiosi a lui, figlio di un pastore valdese, stavano dinanzi alla spirito ed alla coscienza pieni d' attrattiva. Il rimanente della sua opera di studioso attesta, non meno che la larghezza e profondità

ch' egli recava nell' indagine, la tendenza in lui notevolissima ad affrontare questioni spinose di cronologia, d' attribuzione, di bibliografia ed anche di psicologia e di critica d' arte. I lettori ricorderanno i suoi ampi rendiconti, pubblicati nella *Rassegna*, sulle pubblicazioni riguardanti il D'Annunzio, il Pascoli, il Fogazzaro e il Graf; ricorderanno le sue versioni poetiche, fedeli e vigorose, di poemetti latini del Pascoli, delle quali fu fatto cenno nel Notiziario. Qui registreremo, classificandole, alcune altre tra le sue numerose memorie, note e recensioni:

Dante: *Un documento poco noto sul ribandimento di Jacopo di D.*, in *Arch. stor. it.*, an. 1904. — *L' amicizia di D. e G. Villani*, in *Giorn. Dantesco*, an. 1904. — *L' Epistola all'Amico fiorentino*, in *Bull. d. Soc. Dantesca*, an. 1905. — Recensioni varie, di argomento dantesco, in questa *Rassegna*, 1.ª S.ᵉ, XII, nel *Bull. d. Soc. Dantesca*, N. S., XIII e XIV, ecc.

Petrarca: *Per l' ediz. critica delle opere del Petrarca*, in *VI Cent. di Fr. Petrarca*, Arezzo, 1904. — *Rassegna delle pubblicazioni petrarchesche uscite nel VI Cent. della nascita del Petrarca*, in *Arch. stor. it.*, an. 1905. — *Scritti danteschi pubbl. in occasione del VI Cent. dalla nascita di Fr. Petrarca*, in *Bull. d. Soc. Dantesca*, an. XII. — *Per la storia interiore del Petr. avanti l' innamoramento per Laura*, Prato, 1906. — *Per la storia della toscanità del Petr.*, nella *Miscell. di studi critici in onore di Guido Mazzoni*. — *Un documento ignorato su un beneficio toscano del Petrarca*, in *Arch. stor. it.*, an. 1908. — *Aneddoti petrarcheschi*, in *Giorn. Dantesco*, an. 1908. — Recensione in *Bull. d. Soc. Dantesca Ital.*, an. 1906.

Boccaccio: *La giovinezza di Giovanni Boccaccio*, Città di Castello, 1905. — Recens. in questa *Rassegna*, an. XIV e numero boccaccesco commemorativo.

Quattrocento: *Un carme lat. sopra la persecuzione di Paolo II contro l'Accademia Pomponiana*, nella *Rivista Cristiana*, an. I, 1899. — *La prima ambasceria di B. Bembo a Firenze*, in *Giorn. stor. d. lett. it.*, XXXV. — *Storia dell'Accademia Platonica di Firenze*, Firenze, 1902 [opera di vasta mole e di importanza veramente cospicua, alla quale lo studioso del Quattrocento toscano può sempre ricorrere col massimo profitto]. — *Di Antonio Vinciguerra e delle sue satire*, Rocca S. Casciano, 1902. — *Paolo Marsi da Pescina*, Rocca S. Casciano, 1903.

Altri periodi: *Una nota ignorata di Sennuccio del Bene*, in *Arch. stor. it.*, 1907. — *Una lettera e sette poesie di Aonio Paleario*, nella *Rivista Cristiana*, N. S., an. I — *Saggio di una bibliografia delle Opere di Carlo Goldoni*, Firenze, 1908 [opera ch' è un modello del genere]. — *L' idioma gentile di Edmondo De Amicis*, Firenze, 1910. — Recensioni varie in questa *Rassegna*, XIII e XIV, e nell'*Arch. storico*, an. 1904 e 1907.

Queste pubblicazioni, anteriori al 1910, ed altre, piú recenti, di cui i lettori della nuova serie della *Rassegna* furono informati a suo tempo, fanno onore all' instancabile operosità, alla robustezza di ricercatore, alla sagacia di critico, ch'erano del nostro cooperatore compianto ed amato. In meno di

quarant' anni, egli aveva lavorato quant' altri in tutta la vita. Ed era sulla breccia, e tante altre belle cose attendevamo dal suo ingegno e dalla sua dottrina. La morte di Arnaldo Della Torre costituisce pei nostri studi una perdita irreparabile! [F. F.].

ERRATA CORRIGE

Per un equivoco tipografico dell'ultima ora, nelle pp. 165, lin. 24, e 166, linn. 27, 33-4 e 36, il nome *Cestre* è stato corretto indebitamente in *Lestre*.

Si pregano vivamente gli associati che non abbiano ancora saldato il loro debito per l'annata in corso (o per altre precedenti) della Rassegna, d' inviare l' importo senza indugio. Avvertiamo che solo chi sarà in regola col pagamento riceverà il frontespizio e l' indice del 1915. Gli abbonamenti scaduti vanno pagati all' Amministrazione della Rassegna presso la LIBRERIA DELLA " VOCE ,, Via Cavour, Firenze.

AI LETTORI

A cominciare dal prossimo numero, e cioè col gennaio del 1916, questo periodico inizierà la terza sua serie, con titolo piú succinto (*La Rassegna*), che consentirà una piú vasta comprensione degli argomenti critici e letterari, e nello stesso tempo in formato maggiore e con maggior numero di pagine. Dirigeranno la nuova serie *Francesco Flamini,* professore di Letteratura Italiana nella R. Università di Pisa, ed *Achille Pellizzari,* professore di Letteratura Italiana nella R. Università di Catania; ne assumerà l'edizione una ope-

rosa e ben nota casa editrice, la Società Anonima Francesco Perrella, di Napoli.

I nomi dei due Direttori già da soli significano che questa benemerita *Rassegna* conserverà, anche nella nuova veste, il dignitoso carattere ch'ebbe da Alessandro D'Ancona, suo fondatore, e si manterrà fedele alle sue tradizioni scientifiche. Non solo quindi saranno conservate le presenti rubriche, ma se ne aggiungeranno di nuove, verranno pubblicati in ogni fascicolo scritti originali d'indole storica e critica, e sarà dato maggiore svolgimento alla trattazione delle questioni generali e teoriche. I nostri lettori troveranno nelle pagine della *Rassegna,* accanto ai nomi degli antichi e cari collaboratori, quelli d'altri non meno pregiati studiosi. E saranno informati, anche piú regolarmente e piú compiutamente che per l'addietro, di quanto si pubblica in Italia e fuori; non solo sulla nostra letteratura, ma pur sulle letterature straniere per quel che in esse ha maggiore importanza per noi (come, del resto, già si era cominciato a fare; n'è prova il presente fascicolo). Essi volta per volta troveranno nella *Rassegna* notizie, oltre che sui lavori che vedono la luce, su quelli che sappiamo si vengono preparando, o che ci sono cortesemente annunziati dai rispettivi autori.

F. Flamini, *direttore responsabile.*

Firenze, Libreria della "Voce", 1915
(Pisa, Tipografia Cav. F. Mariotti).

